ARTĂ SACRĂ ÎN PATRIMONIUL CULTURAL (master)

„MORFOLOGII VIZUALE ŞI COMPOZIȚIONALE ÎN ARTA SACRĂ DIN PATRIMONIUL CULTURAL”

Specializarea: Master – **Artă Sacră în Patrimoniul Cultural**

Anul de studii: **I**

Titular pt. curs şi lucrări: Lect.dr. Dominte Georgeta Merişor

Semestrul I : 2 ore de curs pe săptămână
Total: 28 ore
2 ore de lucrări pe săptămână
Total: 28 ore

Semestrul II : 1oră de curs pe săptămână
Total:14 ore
3 ore de lucrări pe săptămână
Total: 42ore

FIŞA DISCIPLINEI

1. Date despre program

1.1 Instituția de învățământ superior	Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi
1.2 Facultatea / Departamentul	Teologie Ortodoxă / Teologie
1.3 Catedra	Teologie (Artă Sacră)
1.4 Domeniul de studii	Teologie(Artă Sacră)
1.5 Ciclul de studii	2015-2017 (master)
1.6 Programul de studii/Calificarea	Teologie Ortodoxă– Arta Sacră în Patrimoniul cultural

2. Date despre disciplină

2.1 Denumirea disciplinei	Morfologii vizuale şi compoziționale în Arta sacră din Patrimoniul cultural						
2.2 Titularul activităților de curs	Lect. Dr. Dominte Georgeta Merişor						
2.3 Titularul activităților de seminar	Lect. Dr. Dominte Georgeta Merişor						
2.4 Anul de studiu	I	2.5 Semestrul	1	2.6 Tipul de evaluare	C	2.7 Regimul disciplinei	OB/ DS

3. Timpul total estimat (ore pe semestru al activităților didactice)

3.1 Număr de ore pe săptămână	4	din care: 3.2 curs	2	3.3 seminar/laborator	2
3.4 Total ore din planul de învățământ	56	din care: 3.5 curs	28	3.6 seminar/laborator	28
Distribuția fondului de timp					ore
Studiul după manual, suport de curs, bibliografie şi notițe					24
Documentare suplimentară în bibliotecă, pe platformele electronice de specialitate şi pe teren					20
Pregătire seminarii/laboratoare, teme, referate, portofolii şi eseuri					42
Tutoriat					14
Examinări					8
Alte activități: organizări expoziționale, participări la concursuri					16

3.7 Total ore studiu individual	124
3.9 Total ore pe semestru	180
3. 10 Numărul de credite	6

4. Precondiții (acolo unde este cazul)

4.1 de curriculum	Absolvent cu examen de licență.
4.2 de competențe	Cunoştințe generale despre artele plastice; disponibilități creative pentru studii teoretice şi aplicative în domeniul vizual.

5. Condiții (acolo unde este cazul)

5.1. de desfăşurare a cursului	Material documentar şi vizual adiacent. Sală cu dotări tehnice corespunzătoare prezentărilor de imagini.
5.2. de desfăŞurare a seminarului/laboratorului	Atelier cu dotări tehnice adecvate ; mobilier corespunzător activităților artistice plastice, materiale şi ustensile de lucru.

6. Competențele specifice acumulate

Competențe profesionale	**C1.** Amplificarea de competențe profesionale în sens compozițional vizual prin dezvoltarea şi perfecționarea percepției şi acțiunii artistice plastice pentru realizarea aplicațiilor practice specifice domeniului imagistic creştin, îndeosebi ortodox. **C2.** Constituirea unei baze de cunoaştere teoretică şi aplicativă a termenilor, teoriilor şi conceptelor din sfera artelor plastice în corelare cu domeniul teologic. Identificări morfologice vizuale şi compoziționale în arta sacră din cadrul patrimoniului cultural. **C3.**Adecvare compozițional-iconografică a morfologiilor plastice din mediul natural şi construit. **C4.** Evaluări valorice obiective ale structurărilor constructive şi compoziționale de imagini religioase , realizate la nivele diferite de complexitate si amplitudine. **C5.** Studii teoretice si aplicative, realizate în sens creativ, pentru evidențierea importanței cunoaşterii şi folosirii conştiente a valențelor morfologiilor plastice compoziționale în exprimările artistice cu specific religios..Particularități morfologice şi compoziționale ortodoxe în contextul artei sacre şi al arealului creştin.
Competențe transversale	**C1.** Evidențierea raporturilor dintre parte şi întreg, ori secțiuni şi ansambluri vizual-artistice, prin demonstrarea conexiunilor specifice dintre elemente plastice de limbaj vizual şi tipologii compoziționale din arta sacră, îndeosebi creştină, parte a patrimoniului cultural. **C2.** Morfologiile plastice compoziționale ca limbaje de relaționare social-umană şi comunicare interpersonală prin intermediul receptării şi realizării operelor vizuale. **C3.** Dobândirea de competențe organizatorice a unui cumul de elemente, cu extrapolarea echilibrului şi armoniei compoziționale din spațiul operei vizuale în mediul mai extins imagistic, fizic şi social. Reflectare a unor principii compoziționale de la un nivel minimal ori restrâns la amplitudinea unei asocieri de elemente şi situații.

7. Obiectivele disciplinei (reieşind din grila competențelor specifice acumulate)

7.1 Obiectivul general al disciplinei	Demonstrarea conexiunilor specifice dintre elementele plastice de limbaj vizual şi diverse tipologii compoziționale din arta religioasă, îndeosebi creştină, inclusă patrimoniului cultural.
7.2 Obiectivele specifice	Dezvoltarea şi perfecționarea percepției şi acțiunii artistice plastice pentru realizarea optimă în sens compozițional a aplicațiilor practice specifice domeniului imagistic creştin, îndeosebi ortodox.

8. Continuturi

8. 1 Curs	Metode de predare	Observații
1.Caracteristici şi roluri ale elementelor de limbaj plastic în construcția tipurilor compoziționale ale imaginilor sacre din patrimoniul cultural. **1.1.** Statica şi dinamica formelor plastice fundamentale. Scheme şi structurări compoziționale în arta sacră precreştină, creştină şi necreştină . Morfologii ale desenului şi culorii în context istoric, integrate compozițional – 16 ore. **2.** Morfologii vizuale şi compoziționale în arta religioasă.Tipologii creştine. **2.1**.Morfologii vizuale şi compoziționale închise – 4 ore **2.2.**Morfologii vizuale şi compoziționale deschise -4 ore **2.3.**Morfologii vizuale şi compoziționale complexe – 4 ore	Metode didactice expozitive, frontale şi individuale, bazate pe expuneri şi conversații în cadrul facultății şi al unor obiective culturale (aşezăminte de cult, şantiere bisericeşti, ateliere cu profil artistic, muzee, expoziții, colecții şi laboratoare, centre de cultură de stat şi particulare).	

Bibliografie:
Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartoş, M.J.,*Structuri compoziţionale*, Ed. Artes, Bucureşti, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica. Atlasul Bibliei*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupolă(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana*, Ed. Fundaţia Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă Bucureşti,1975;Popescu –Vâlcea, Gh. , *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe, Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporţiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E., *Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001; Fischer,R., Dr. Würmli, M., s.a., *Cele mai frumoase locuri din lume. Toate siturile din Patrimoniul Mondial UNESCO*, Ed. Litera, Bucureşti, 2014; Colecţiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery şi Antichităţi*.Cărţi şi albume diverse despre arta sacră, preponderent creştină. Modele iconografice creştine, îndeosebi de tradiţie bizantină.

8. 2 Seminar/laborator	Metode de predare	Observaţii
Conţinutul laboratoarelor se corelează tematicilor cursurilor, în vederea realizării unor referate şi lucrări practice care exprimă studiul teoretic şi aplicativ al imaginii sacre. La modul general şi cu direcţionare religioasă, studiile respective se recomandă a fi realizate cu atenţie şi acurateţe, urmărindu-se prin intermediul lor perfecţionarea observaţiei şi amplificarea aptitudinilor creative de redare plastică şi compoziţională în mod conştientizat. **1.**Documentare vizuală periodică, cu scop teoretic şi aplicativ, privind arta sacră în contextul patrimoniului cultural şi tipologia morfologiilor vizuale şi compoziţionale, preponderent creştine.Aplicaţii opţionale(cu modalităţi diferenţiate de lucru), în relaţie cu alegerea direcţionării de specializare din anul următor – pictură bisericească sau conservare-restaurare (suport papetar şi icoană- lemn policrom) – 8 ore. **2.** Redarea plastică a construcţiei, valorării şi colorării imaginii artistice în sens compoziţional. Sintetizări decorative şi/sau figurative.Exprimări teoretice şi/sau aplicative(în funcţie de specificul anterior al licenţei absolvite), corelate opţional unor subiecte creştine din prima parte a anului bisericesc- 20 ore .	Metode didactice expozitive şi aplicative, frontale şi individuale, bazate pe: expuneri, conversaţii, demonstraţii, exerciţii şi pe documentări vizuale în cadrul unor obiective culturale (aşezăminte de cult, şantiere bisericeşti, ateliere cu profil artistic, muzee, expoziţii, biblioteci, colecţii şi laboratoare, centre de cultură, de stat şi particulare).	

Bibliografie: Publicaţiile recomandate la curs, cu imaginile lor aferente. Diverse modele din arta universală şi din cea creştină. Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartoş, M.J.,*Structuri compoziţionale*, Ed. Artes, Bucureşti, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica. Atlasul Bibliei*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupolă(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana*, Ed. Fundaţia Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă,Bucureşti,1975;Popescu –Vâlcea, Gh., *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe, Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporţiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E., *Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001; Fischer,R., Dr. Würmli, M., s.a., *Cele mai frumoase locuri din lume. Toate siturile din Patrimoniul Mondial UNESCO*, Ed. Litera, Bucureşti, 2014; Colecţiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery şi Antichităţi*. Cărţi şi albume diverse despre arta religioasă, preponderent creştină. Modele iconografice creştine, îndeosebi de tradiţie bizantină.

9. Coroborarea conţinuturilor disciplinei cu aşteptările reprezentanţilor comunităţii epistemice, asociaţiilor profesionale şi angajatori reprezentativi din domeniul aferent programului

In funcţie de diverse oportunităţi de valorificare a cunoştinţelor şi a realizărilor teoretice şi aplicative, conţinuturile disciplinei se nuanţează prin adaptări necesare, pe structura cadru grefându-se eventualele corelări ad-hoc în sens tematic şi practic.

10. Evaluare

Tip activitate	10.1 Criterii de evaluare	10.2 Metode de evaluare	10.3 Pondere din nota finală
10.4 Curs	Comparări calitatative şi cantitative ale cunoştinţelor la nivel de persoană şi de grup	Note pentru testări teoretice. Colocviu la final.	50% pt. activitatea din timpul semestrului + 50% pt. examinare finală
10.5 Seminar/laborator	Comparări calitatative şi cantitative ale lucrărilor la nivel de persoană şi de grup	Note pt. lucrări practice.Colocviu la final.	ibidem
10.6 Standard minim de performanţă			
Frecvenţa receptivă şi activă (min. 90 %) la orele de curs şi lucrări.			

Data completării
21. 12. 2014

Semnătura titularului de curs
Lect. dr. M.G.Dominte

Semnătura titularului de seminar
Lect. dr. M.G.Dominte

Data avizării în catedră
....

Semnătura şefului catedrei
Pr. Prof.dr.I.C. Teşu

FIŞA DISCIPLINEI

1. Date despre program

1.1 Instituţia de învăţământ superior	Universitatea “Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi
1.2 Facultatea / Departamentul	Teologie Ortodoxă / Teologie
1.3 Catedra	Teologie (Artă Sacră)
1.4 Domeniul de studii	Teologie(Artă Sacră)
1.5 Ciclul de studii	2015-2017 (master)
1.6 Programul de studii/Calificarea	Teologie Ortodoxă– Artă Sacră, Muzeologie şi Pelerinaj Creştin

2. Date despre disciplină

2.1 Denumirea disciplinei	Morfologii vizuale şi compoziţionale în Arta sacră din Patrimoniul cultural						
2.2 Titularul activităţilor de curs	Lect. Dr. Dominte Georgeta Merişor						
2.3 Titularul activităţilor de seminar	Lect. Dr. Dominte Georgeta Merişor						
2.4 Anul de studiu	I	2.5 Semestrul	2	2.6 Tipul de evaluare	C	2.7 Regimul disciplinei	OB/ DS

3. Timpul total estimat (ore pe semestru al activităţilor didactice)

3.1 Număr de ore pe săptămână	4	din care: 3.2 curs	1	3.3 seminar/laborator	3
3.4 Total ore din planul de învăţământ	56	din care: 3.5 curs	14	3.6 seminar/laborator	42
Distribuţia fondului de timp					ore
Studiul după manual, suport de curs, bibliografie şi notiţe					24
Documentare suplimentară în bibliotecă, pe platformele electronice de specialitate şi pe teren					20
Pregătire seminarii/laboratoare, teme, referate, portofolii şi eseuri					42
Tutoriat					14
Examinări					8
Alte activităţi: organizări expoziţionale, participări la concursuri.					16

3.7 Total ore studiu individual	124
3.9 Total ore pe semestru	180
3. 10 Numărul de credite	6

4. Precondiţii (acolo unde este cazul)

4.1 de curriculum	Absolvent cu examen de licenţă.
4.2 de competenţe	Cunoştinţe generale despre artele plastice; disponibilităţi creative pentru studii teoretice şi aplicative în domeniul vizual.

5. Condiţii (acolo unde este cazul)

5.1. de desfăşurare a cursului	Material documentar şi vizual adiacent. Sală cu dotări tehnice corespunzătoare prezentărilor de imagini.
5.2. de desfăşurare a seminarului/laboratorului	Atelier cu dotări tehnice adecvate ; mobilier corespunzător activităţilor artistice plastice, materiale şi ustensile de lucru.

6. Competenţele specifice acumulate

Competenţe profesionale	**C1.** Asimilarea de termeni specifici pentru un limbaj de specialitate, reflectând caracteristicile morfologice ale artei sacre în cadrul patrimoniului cultural. Amplificarea de competenţe profesionale în sens compoziţional vizual prin dezvoltarea şi perfecţionarea percepţiei şi acţiunii artistice plastice pentru realizarea aplicaţiilor practice specifice domeniului imagistic creştin, îndeosebi ortodox şi românesc. **C2.** Utilizarea creativă a cunoştinţelor acumulate, prin relaţionarea domeniilor artistic şi teologic, pentru realizarea de tradiţionale iconografii ortodoxe. **C3.** Deschideri procedurale către elaborări de anvergură în sens vizual, cu folosirea etapizată a parcurgerii stadiilor compoziţionale, de la un cadru restrâns, mai evident personalizat, la amplitudinea de motiv şi context iconografic, mai pregnant obiectivat..

Competențe transversale	**C1.** Evidențierea raporturilor dintre parte și întreg, ori secțiuni și ansambluri vizual-artistice, prin demonstrarea conexiunilor specifice dintre elemente plastice de limbaj vizual și tipologii compoziționale din arta creștină, îndeosebi ortodoxă. **C2.** Eficiența unei relaționări între elemente disparate, ca model compozițional pentru evidențieri canonice ordonatoare, extrapolate dinspre vizual către registre contextuale diferite. **C3.** Impact personal și social al cercetării iconografice creative, prin exprimări plastice tot mai profesionalizate, pornind dinspre nivelul educațional și expozițional către integrarea în sistem cultic, eclezial. **C4.** Evaluări și extrapolări de concepte compoziționale pentru lărgirea sferei de cuprindere a influenței mesajelor iconografice, de la nivelul intim, esențializat dimensional, (icoane, miniaturi), la cel al anvergurii spațiale și complexității iconografice din pictura murală eclezială.. **C5.** Asumarea unor obligații și responsabilități profesionale în sensul nerabaterii de la calitatea exprimării plastice, cu rigoare compozițională și eficiență comunicațională. a mesajelor iconografiilor din medii diverse, creștine.

7. Obiectivele disciplinei (reieşind din grila competenţelor specifice acumulate)

7.1 Obiectivul general al disciplinei	Demonstrarea conexiunilor specifice dintre elementele plastice de limbaj vizual şi diverse tipologii compoziționale din arta sacră, tipologii preponderent creştine şi îndeosebi ortodoxe, creații valoroase din patrimoniul cultural.
7.2 Obiectivele specifice	Dezvoltarea şi perfecționarea percepției şi acțiunii artistice plastice pentru realizarea optimă în sens compozițional a aplicațiilor practice specifice domeniului imagistic religios, preponderent creştin, îndeosebi ortodox şi românesc. Raportări la patrimoniul cultural autohton.

8. Conținuturi

8. 1 Curs	Metode de predare	Observații
1. Morfologii vizuale şi compoziționale comparative în arta sacră din patrimoniul cultural.Tipologii structurale specifice iconografiei ortodoxiei în creştinism – 4 ore. **2.** Morfologii vizuale şi compoziționale în iconografia românească.Tipologii structurale comparative în pictura lăcaşurilor de cult. – 10 ore.	Metode didactice expozitive, frontale şi individuale, bazate pe: expuneri şi conversații în cadrul facultății şi al unor obiective religioase şi culturale (aşezăminte de cult, şantiere bisericeşti, ateliere cu profil artistic, muzee, expoziții, biblioteci, colecții şi laboratoare, centre de cultură, de stat şi particulare).	

Bibliografie: Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartos, M.I, *Structuri compoziționale*, Ed. Artes, București, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica, Atlasul Bibliei*, Ed. Litera Internațional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupola(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărții, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi și icoana*, Ed. Fundația Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă,Bucureşti,1975;Popescu – Vâlcea, Gh., *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe, Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporțiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E., *Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001; Fischer,R., Dr. Würmli, M., s.a., *Cele mai frumoase locuri din lume. Toate siturile din Patrimoniul Mondial UNESCO*, Ed. Litera, Bucureşti, 2014; Colecțiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery, Mănăstiri Ortodoxe și Antichități.Cărți și albume diverse despre arta religioasă, preponderent creștină.* Modele iconografice de tradiție bizantină, din spațiul ortodox și din iconografia românească.

8. 2 Seminar/laborator	Metode de predare	Observații
1.Cercetarea conexiunilor plastice în cadrul unei vizualizări religioase şi a unui spaţiu compoziţional dat. Aplicaţii opţionale, cu specific ortodox, în relaţie cu alegerea direcţionării de specializare din anul următor — pictură bisericească sau conservare-restaurare (suport papetar şi icoană- lemn policrom) – 18 ore. **2.**Morfologii vizuale şi compoziţionale cu specific românesc. Exprimări teoretice şi/sau aplicative, corelate opţional unor subiecte creştine din a doua jumătate a anului bisericesc - 24 ore .	Metode didactice expozitive şi aplicative, frontale şi individuale, bazate pe: expuneri, conversaţii, demonstraţii, exerciţii şi documentări vizuale în cadrul unor obiective religioase şi culturale (aşezăminte de cult, şantiere bisericeşti, ateliere cu profil artistic, muzee, expoziţii, biblioteci, colecţii şi laboratoare, centre de cultură, de stat şi particulare).	

Bibliografie: Publicaţiile recomandate la curs, cu imaginile lor aferente. Diverse modele din arta universală şi din cea creştină, cu accent pe iconografia ortodoxă şi românească - Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartoş, M.J.,*Structuri compoziţionale*, Ed. Artes, Bucureşti, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica. tlasul Bibliei*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupolă(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana*, Ed. Fundaţia Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă,Bucureşti,1975;Popescu –Vâlcea, Gh., *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe, Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporţiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E.,*Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001;Colecţiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery, Mănăstiri Ortodoxe şi ntichităţi*.*Cărţi şi albume diverse despre arta sacră, preponderent creştină.* Modele iconografice de tradiţie bizantină, din spaţiul ortodox şi din iconografia românească

9. Coroborarea conţinuturilor disciplinei cu aşteptările reprezentanţilor comunităţii epistemice, asociaţiilor profesionale şi angajatori reprezentativi din domeniul aferent programului

In funcţie de diverse oportunităţi de valorificare a cunoştinţelor şi a realizărilor teoretice şi aplicative, conţinuturile disciplinei se nuanţează prin adaptări necesare, pe structura cadru grefându-se eventualele corelări ad-hoc în sens tematic şi practic.

10. Evaluare

Tip activitate	10.1 Criterii de evaluare	10.2 Metode de evaluare	10.3 Pondere din nota finală
10.4 Curs	Comparări calitatative şi cantitative ale cunoştinţelor la nivel de persoană şi de grup	Note pentru testări teoretice. Colocviu la final.	50% pt. activitatea din timpul semestrului + 50% pt. examinare finală
10.5 Seminar/laborator	Comparări calitatative şi cantitative ale lucrărilor la nivel de persoană şi de grup	Note pt. lucrări practice.Colocviu la final.	50% pt. activitatea din timpul semestrului + 50% pt. examinare finală

10.6 Standard minim de performanţă

Frecvenţa receptivă şi activă (min. 90 %) la orele de curs şi lucrări.

Data completării	Semnătura titularului de curs	Semnătura titularului de seminar
21. 12. 2014	Lect. dr. M.G.Dominte	Lect. dr. M.G.Dominte

Data avizării în catedră ....

Semnătura şefului catedrei :
Pr. Prof.dr.I.C. Teşu

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi
Facultatea de Teologie Ortodoxă
Specializarea: **Artă sacră în patrimoniul cultural**

PROGRAMA ANALITICĂ A CURSULUI PENTRU

Disciplina: Morfologii vizuale şi compoziționale în arta sacră din patrimoniul cultural

MASTER

Anul de studii: I

Semestrul I :	2 ore de curs pe săptămână	Total: 28 ore
	2 ore de lucrări pe săptămână	Total: 28 ore

An universitar: 2015 - 2016

1. Obiectivele cursului:
Demonstrarea conexiunilor specifice dintre elementele plastice de limbaj vizual şi diverse tipologii compoziționale din arta religioasă, îndeosebi creştină. Dezvoltarea şi perfecționarea percepției şi acțiunii artistice plastice pentru realizarea optimă în sens compozițional a aplicațiilor practice specifice domeniului imagistic creştin, îndeosebi ortodox.

2. Conținutul de bază :
Semestrul I:
2.1. Caracteristici şi roluri ale elementelor de limbaj plastic în construcția tipurilor compoziționale ale imaginilor sacre.

2.1.1. Statica şi dinamica formelor plastice fundamentale. Scheme şi structurări compoziționale în arta sacrăprecreștină, creștină și necreștină. Morfologii ale desenului şi culorii în context istoric, integrate compozițional – 16 ore.

2.2. Morfologii vizuale şi compoziționale în arta religioasă.Tipologii creştine.

2.2.1.Morfologii vizuale şi compoziționale închise – 4 ore

2.2.2. Morfologii vizuale şi compoziționale deschise -4 ore

2.2.3. Morfologii vizuale şi compoziționale complexe – 4 ore

3. Conținutul/tematica şi obiectivele seminariilor(laboratoarelor):
Conținutul laboratoarelor se corelează tematicilor cursurilor, în vederea realizării unor referate şi lucrări practice care exprimă studiul teoretic şi aplicativ al imaginii sacre. La modul general şi cu direcționare religioasă, studiile respective se recomandă a fi realizate cu atenție și acuratețe, urmărindu-se prin intermediul lor perfecționarea observației și amplificarea aptitudinilor creative de redare plastică şi compozițională în mod conştientizat.

1.Documentare vizuală periodică, cu scop teoretic şi aplicativ, privind arta sacră şi tipologia morfologiilor vizuale şi compoziţionale creştine.Aplicaţii opţionale(cu modalităţi diferenţiate de lucru), în relaţie cu alegerea direcţionării de specializare din anul următor – pictură bisericească sau conservare-restaurare (suport papetar şi icoană-lemn policrom) – 8 ore.

2. Redarea plastică a construcţiei, valorării şi colorării imaginii artistice în sens compoziţional. Sintetizări decorative şi/sau figurative.Exprimări teoretice şi/sau aplicative(în funcţie de specificul anterior al licenţei absolvite), corelate opţional, unor subiecte creştine din prima parte a anului bisericesc- 20 ore .

4. Sistemul de evaluare:

Comparări calitatative şi cantitative ale cunoştinţelor şi lucrărilor la nivel de persoană şi de grup. Note pentru testări teoretice şi lucrări practice. Colocviu la final. (50% pt. activitatea din timpul semestrului + 50% pt. examinare finală).

5. Discipline parcurse în prealabil: Disciplinele de la nivelul de licenţă.

6. Bibliografie:

Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartoş, M.J.,*Structuri compoziţionale*, Ed. Artes, Bucureşti, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica. Atlasul Bibliei*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupolă(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana*, Ed. Fundaţia Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă,Bucureşti,1975;Popescu –Vâlcea, Gh., *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe. Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporţiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E., *Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001;Colecţiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery şi Antichităţi*. Diverse modele din arta universală. Cărţi şi albume diverse despre arta religioasă, preponderent creştină. Modele iconografice creştine, îndeosebi de tradiţie bizantină.

Director Departament, Titular de disciplină,

Prof.univ.dr.pr. Ioan C. Teşu Lect.dr. Georgeta Merişor Dominte

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi
Facultatea de Teologie Ortodoxă
Specializarea: **Artă sacră în patrimoniul cultural**

PROGRAMA ANALITICĂ A CURSULUI PENTRU

Disciplina: Morfologii vizuale şi compoziţionale în arta sacră din patrimoniul cultural

MASTER

Anul de studii: I

Semestrul II :	1 oră de curs pe săptămână	Total: 14 ore
	3 ore de lucrări pe săptămână	Total: 42 ore

An universitar: 2015 - 2016

1. **Obiectivele cursului**:

Demonstrarea conexiunilor specifice dintre elementele plastice de limbaj vizual şi diverse tipologii compoziţionale din arta creştină, îndeosebi ortodoxă. Dezvoltarea şi perfecţionarea percepţiei şi acţiunii artistice plastice pentru realizarea optimă în sens compoziţional a aplicaţiilor practice specifice domeniului imagistic creştin, îndeosebi ortodox şi românesc.

2. Conţinutul de bază : **Semestrul II**:

3. Morfologii vizuale şi compoziţionale în arta ortodoxă.Tipologii structurale specifice. – 4 ore.

2. Morfologii vizuale şi compoziţionale în iconografia românească.Tipologii structurale comparative în pictura lăcaşurilor de cult. – 10 ore.

3. Conţinutul/tematica şi obiectivele seminariilor(laboratoarelor):

3.1. Cercetarea conexiunilor plastice în cadrul unui spaţiu compoziţional dat. Aplicaţii opţionale cu specific ortodox, în relaţie cu alegerea direcţionării de specializare din anul următor — pictură bisericească sau conservare-restaurare (suport papetar şi icoană- lemn policrom) – 18 ore.

3.2. Morfologii vizuale şi compoziţionale cu specific românesc. Exprimări teoretice şi/sau aplicative, corelate opţional unor subiecte creştine din a doua jumătate a anului bisericesc - 24 ore .

4. Sistemul de evaluare:

Comparări calitatative şi cantitative ale cunoştinţelor şi lucrărilor la nivel de persoană şi de grup.

Note pentru testări teoretice şi lucrări practice. Colocviu la final. (50% pt. activitatea din timpul semestrului + 50% pt. examinare finală).

5. Discipline parcurse în prealabil: Disciplinele curente din semestrul I (Morfologii vizuale şi compoziţionale în arta sacră; Metodologii tehnologice tradiţionale în arta sacră).

6. Bibliografie:

Ailincăi, C., *Introducere în gramatica limbajului vizual*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982; Ed. Polirom, Iaşi, 2010;Bartoş, M.J.,*Structuri compoziţionale*, Ed. Artes, Bucureşti, 2005;Beitzel, B., consultant, *Biblica. Atlasul Bibliei*, Ed. Litera Internaţional, Bucureşti, 2011; Bica, S. , *Cer=Cupolă(structura bisericii creştine)*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2000;Bouleau, Ch. , *Geometria secretă a pictorilor*, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1979; Brown, M.P., *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009;Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine,* Ed. Sophia, Bucureşti, 2000;Dumitrescu, Sorin, *Noi şi icoana*, Ed. Fundaţia Anastasia, 2010; Dumitrescu, Zamfir, *Structuri plastice -Structuri geometrice*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1984;Dumitrescu, Zamfir,*Leonardo, structuri geometrico-plastice*,Ed.Meridiane, Bucureşti, 1988; Kordis, G., *Ritmul în pictura bizantină,* Ed. Bizantină, Bucureşti,2008; Lotz, J., Veser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa de sud.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Nyssen, W., *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă,Bucureşti,1975;Popescu –Vâlcea, Gh., *Miniaturi româneşti,* Ed.Meridiane, Bucureşti,1998;*Programul iconografic al Bisericii Ortodoxe, Îndrumar pentru zugravii de biserici*, Bucureşti 1979; Radian, H.R., *Cartea proporţiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981;Schmidt, M., Vesser, T., *Patrimoniul universal. Natura şi cultura protejate din Europa centrală şi de sud-est.* Ed. Şchei Braşov, 1998; Sendler, E., *Icoana,imaginea nevăzutului*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2005;Teodosiu Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, Ed. ALLFA, Bucureşti,2001;Colecţiile revistelor *Mari Pictori, Art Galery, Mănăstiri Ortodoxe şi Antichităţi*.Cărţi şi albume diverse despre arta religioasă, preponderent creştină. Modele iconografice de tradiţie bizantină, din spaţiul ortodox şi din iconografia românească.

Director Departament, Titular de disciplină,

Prof.univ.dr.pr. Ioan C. Teşu Lect.dr. Georgeta Merişor Dominte

„MORFOLOGII VIZUALE ŞI COMPOZIȚIONALE ÎN ARTA SACRĂ DIN PATRIMONIUL CULTURAL”

Note de curs– lect.dr. M.G. Dominte

(selecție din texte în curs de tipărire)

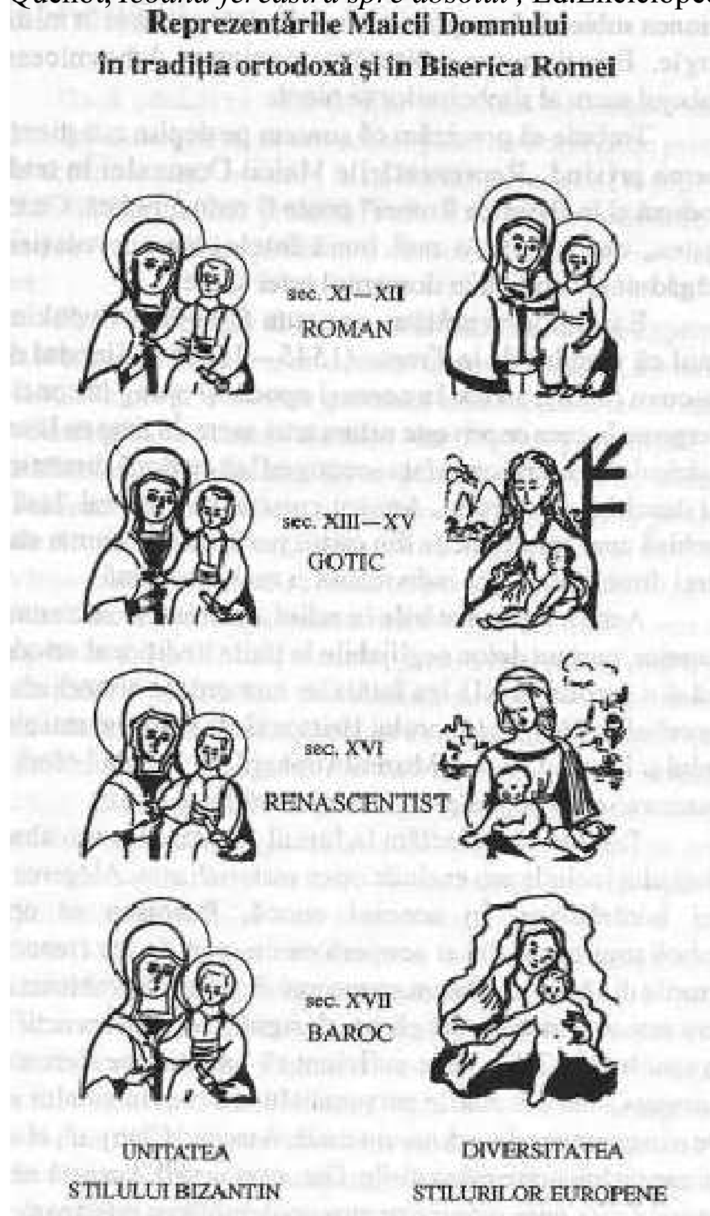
Realitatea în care existăm ne oferă permanent imagini. Noi înşine suntem percepuți şi prin imaginile naturale prelucrate pe care le avem în decursul vieții, aspecte prin care apărem față de cei din jur, ca şi prin imaginile realizărilor noastre, indiferent în ce categorii s-ar înscrie acestea. *Lumea imaginilor* (din natură şi produse de om) este de la sine vastă şi complexă. Realizările şi atribuirile din cadrul acesteia țin adesea de destule resorturi care presupun luarea în considerare a unor date, norme, stratificări sociale etc., încât destule căutări şi lămuriri ar mai fi necesare până la a ne apropia de compoziția plastică, pentru a mai afla câte ceva din caracteristicile şi mecanismele ei de structurare. Mai înainte de toate trebuie să amintim, însă, despre *număr* şi *armonie*, pe care le regăsim în cadrul imaginii prin diverse şi asociate valențe. Căci dacă imaginile ne încântă putem spune că armonia e cea care le guvernează sau le determină să fie frumoase. Iar ea, *armonia*, se exprimă prin cantități, calități, poziționări ş.a.m.d., prin raporturi şi proporții care ne conduc spre o conştientizare a unei matrici matematice. Ea se regăseşte şi în formele geometrice primare, cadre sau structuri constitutive pentru reprezentările de imagini artistice, ca şi în formele organice şi aleatorii care ne încântă privirea şi sufletul. Deşi încercăm să aflăm esențializările care se regăsesc în tot ceea ce este exprimat şi vizual, constatăm că diversitatea aparențelor sau exterioarelor nu poate fi constrânsă spre uniformizare schematică. Chiar şi atunci când există jaloane diriguitoare, canoane prestabilite, fără ca acestea să fie eludate, întâlnim variațiuni pe aceeaşi temă, creativitate în interiorul rigorilor directoare. Acesta este şi cazul realizărilor artistice condiționate de anumite programe sau cerințe de înfăptuit. Reîntorcându-ne acum la mijloacele de navigare în largul înțelegerii imaginilor, la reperele care să ne ajute a le cuprinde şi a le detecta adâncurile, vom ajunge de la sine să ne întâlnim cu ceea ce se numeşte compoziție şi forme compoziționale. Acestea, vizibile şi conținute în cadrul compoziției, sunt deseori forme primare, cu sau fără derivări, mai simple ori mai laborioase.

Dacă încercăm o privire de ansamblu asupra istoriei artelor vom întâlni extinsele perioade în care predomină exprimările artei religioase.

În privința realizărilor, constatăm că fiecare credință care şi-a structurat principii elocvente le-a reflectat apoi plastic prin reprezentări compoziționale care aveau menirea să o susțină şi să o propage.

Orice formă suportă prin materializarea ei un proces de transformare. Imuabilitatea ne apare drept concept de raportare față de un anume fel de formare ori o fază etalon, care îi conferă formei respective o caracteristică definitorie şi o individualizează printre alte forme care au transformări evidente. În privința imaginii artistice aflăm exemplificări în acest sens prin însăşi iconografia creştină a Bisericii de Răsărit şi a Bisericii de Apus[1], diferențiată în privința canoanelor şi a libertăților de

[1] Imaginea *, din Michel Quenot, *Icoana-fereastră spre absolut* , Ed.Enciclopedică, Bucureşti, 1993, p.54



*

exprimare după Marea Schismă din 1054, prin care Biserica se împarte în două, Biserica Ortodoxă (de Răsărit) şi Biserica Romano-Catolică (de Apus). [2]

Trecutul nu este de fapt niciodată o experienţă total consumată , căci permanent poate oferi destule învăţăminte celor doritori să le aibă. Din perioada Renaşterii (atât de sugestivă pentru o altă Re-Naştere, ca alternativă pozitiv ordonatoare şi stimulativă pentru redresări din momente de debusolare), există istorisirea că la bătrâneţe, când era deja" celebru şi bogat", Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni(1475-1564), care într-o iarnă cu multă zăpadă mergea " cu greu prin zloată şi noroi îndreptându-se spre Colosseum şi Forum", refuză politicos oferta unui cardinal de a fi transportat cu o trăsură fastuoasă, spunând că este în drum spre "şcoală". "Şcoală"? replică uimit cardinalul, "Eşti marele Buonarroti, ce şcoală ar putea să te învețe pe tine ceva?" Michelangelo arată

---

[2] *Apud* Pr. Eugen Drăgoi, *Istoria creştinismului în date*, Ed, Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2004, pp.155; 209-210; 212;213; 214;215;- Această separare doctrinală se produce după ce la 16 iulie 1054 „Cardinalul Humbert, legat papal, depune pe altarul Bisericii Sfânta Sofia din Constantinopol anatema asupra patriarhului şi a unor clerici orientali. Patriarhul ecumenic Mihail Cerularie, la rându-i, în ziua de 24 iulie, excomunică delegaţia papală...Anatemele pronunţate în 1054 se vor ridica abia în 1965." Între timp, apăruse Reforma, declanşată în 31 octombrie 1517 de către călugărul augustinian Martin Luther, care „ ia atitudine împotriva practicii abuzive a indulgenţelor" şi" alcătuieşte 95 de teze pe care le trimite unor ierarhi catolici din statele germane şi apoi le afişează pe uşa bisericii din Wittenberg." În 19 aprilie 1529, la „ Dieta a II-a de la Spira(azi Speyer, la sud de Manheim), ...adepţii lui Luther(şase principi şi reprezentanţi a 14 oraşe) au protestat vehement la pretenţiile exprimate de împăratul Carol Quintul , de a se respecta Biserica Romano-catolică, primind pentru aceasta numele de protestanţi." Angajat, după demisia din postul de preot, ca predicator în oraşul Zürich, reformatorul elveţian Ulrich Zwingli(1484-11.10.1531), care studiase teologia şi filosofia la Basel, Berna şi Viena, induce ruptura cu Roma în 1525. „Cu acordul Consiliului, aboleşte Mesa şi o înlocuieşte cu un ritual simplu, alcătuit din predică, împărtăşire şi câteva cântări. Statuile, icoanele(cu excepţia vitraliilor) şi orgile au fost scoase din biserici, iar tragerea clopotelor oprită. Preoţii au fost încurajaţi să se căsătorească. Postul a fost abandonat, cinstirea Sfintei Fecioare, a Sfinţilor, a moaştelor a fost oprită, mănăstirile au fost închise, transformate în spitale sau aziluri, iar veniturile lor s-au folosit în scopuri caritabile.Zwingli însuşi se căsătoreşte în 1524. Consiliul îşi ia rolul de ultim arbitru în problemele religioase. Adepţii lui Zwingli erau obligaţi să ia parte regulat la slujbele religioase şi să citească din Biblie. Un tribunal înfiinţat în 1526 veghea la respectarea acestor îndatoriri şi lua măsuri severe faţă de călcarea moralităţii.În 1531, Zwingli ia parte la războiul dintre cantoanele elveţiene catolice şi cele care adoptaseră Reforma, fiind grav rănit. Trupele catolice învingătoare îl identifică şi-l condamnă la moarte, ca eretic. Trupul i-a fost ars şi cenuşa împrăştiată. Teologia lui Zwingli nu diferă decât în câteva puncte faţă de cea a lui Luther...După Zwingli numai Biblia reprezintă autoritatea supremă.Păcatul originar a fost voit de Dumnezeu Care, pedepsindu-l, îşi manifestă astfel maiestatea divină. *Biserica* este alcătuită numai din cei predestinaţi, iar clerul şi laicii din interiorul ei sunt egali.Clerul nu are însă o preoţie harică; el ţine mai mult de organizarea Bisericii puse sub conducerea *păstorilor,* aceştia având mai multe denumiri: pastor (sau predicator), profet, preot, evanghelist. Principala misiune a pastorului este predicarea cuvântului lui Dumnezeu...O particularitate a doctrinei lui Zwingli o constituie teoria despre mântuirea păgânilor evlavioşi.Conform acestei păreri, deşi n-au auzit niciodată Evanghelia, unii păgâni, precum Heracle, Tezeu, Socrate, etc. „ vor fi vecinii noştri în cer." În 1532 „Jean Calvin pune bazele reformării franceze la Paris."

n.n. Toate aceste modificări în optica creştină au de la sine ecouri în imagistica religioasă, explicându-se astfel renunţările la exprimările iconografice şi înlocuirea acestora cu scene ilustrative, care îşi permit din ce în ce mai mult desacralizarea şi laicizarea imaginilor, involuându-le progresiv dinspre artă către atractivitatea unor reprezentări tot mai edulcorate.

spre Colosseum şi spre câteva ruine sfărâmate din Forum. " Aceasta..." răspunse el, "aceasta este şcoala mea. "[3] Analizarea realizărilor şi învăţămintelor trecutului le întâlnim în epocă şi la alte personalităţi, Rafael fiind cunoscut şi ca un prim custode, conservator ori muzeograf în termenii actuali, pentru o colecţie de opere de artă, vechimea începând a fi apreciată ca valoare patrimonială. Acest aspect era valabil şi pentru idei nu numai pentru realizări concrete. De exemplu " Pico della Mirandola şi ceilalţi profesori ai cercului De' Medici erau de-a dreptul îndrăgostiţi de Philo din Alexandria, un filosof evreu din vechime, care a dezvoltat, în secolul întâi, un sistem de gândire cabalistică cu o influenţă profundă. De fapt, mulţi teologi şi istorici ai religiei creditează scrierile lui Philo ca având un efect formativ major asupra începuturilor creştinătăţii. Într-una din binecunoscutele sale opere, De Opificio Mundi(Despre Creaţia Lumii), Philo îl descrie pe Dumnezeu ca pe "Marele Arhitect" al Universului."...Dumnezeu,...determinând întemeierea unui stat puternic(Universul), mai întâi, i-a conceput forma în mintea Sa – în acord cu această formă a făcut o lume perceptibilă doar de intelect şi apoi a completat-o cu una vizibilă simţurilor exterioare, folosind-o pe prima ca model."(Philo, *De Opificio Mundi*, în *The Works of Philo*, traducere de C.D.Yonge, ediţia 1993, Hendrickson Publishers, Inc.)

Aceasta descrie foarte frumos nu doar procesul de creaţie pentru un arhitect, ci şi pentru un artist al Renaşterii, în mod special pentru unul care se pregăteşte să creeze o frescă. Pictorul trebuie mai întâi să conceapă întregul proiect, conturându-l în capul lui, apoi făcând schiţe şi desene pregătitoare în mărime naturală pe hârtie, care vor fi în final transferate pe suprafaţa permanentă de ipsos.

Proiectul lui Michelangelo(n.n.-pentru pictarea scenelor biblice de pe tavanul Capelei Sixtine şi a Judecăţii de Apoi) aminteşte în mod sigur de filosofia încorporării totale a lui Philo. Exact aşa cum Divinul Arhitect a conturat întregul Plan al Creaţiei, artistul trebuie mai întâi să conceapă unitatea planificată a proiectului său."[4]

---

[3]Benjamin Blech & Roy Doliner, *Codul lui Michelangelo-Mesajele secrete ala Capelei Sixtine*, Ed. Orizonturi, Bucureşti, 2009, pp.154-155
[4] *Ibidem*, pp.155-156

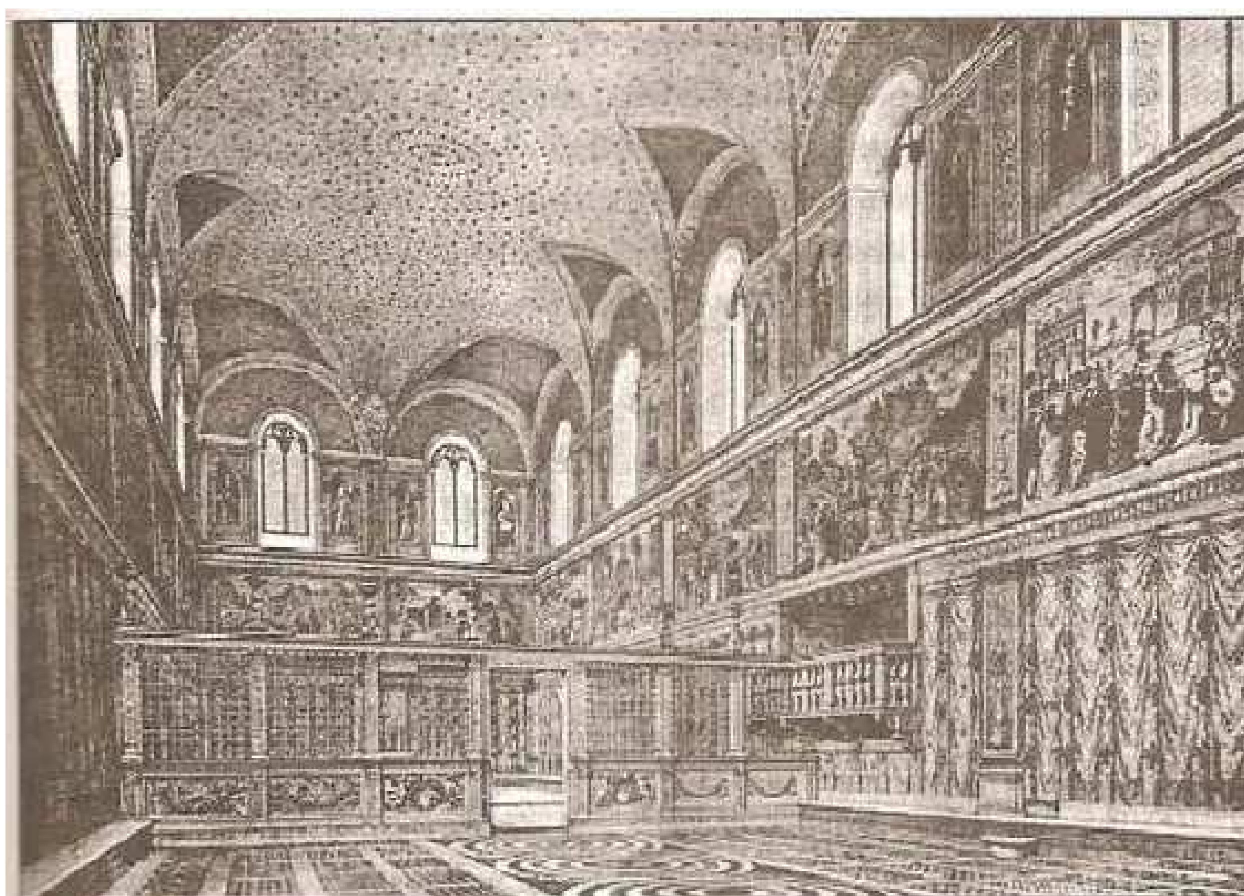


Fig. 4.



Fig.5. Discul papal cu zece cercuri concentrice, „sferele" de pe pavimentul Capelei Sixtine

Fig.4-5. Între tavanul încă nepictat al Capelei Sixtine, având doar stele pe circumferințele a câte zece cercuri, şi pavimentul cu succesiunea grupurilor de câte tot zece cercuri concentrice, plasate median, există o relație de complementaritate, esențializată prin

afirmaţia *precum-dedesupt-aşa-deasupra*.[5] Această relaţie Michelangelo o păstrează şi o

[5] *Ibidem*, pp.21-23, 84-86 : „Comunitatea evreiască din Florenţa, deşi număra doar câteva sute de membri, era foarte bine acceptată şi se bucura de o mare influenţă în acest oraş cu o viaţă intelectuală şi culturală foarte activă. ...Indiferent a cui ar fi fost ideea, noua Capelă Palatină a fost proiectată să înlocuiască vechiul Templu evreiesc şi să devină Noul Templu Sfânt, marcând Ordinea Lumii Noi în Noul Ierusalim, care din acel moment încolo avea să fie Roma, capitala Creştinătăţii.” (Op.cit., p.20 -„ Dimensiunile capelei aveau să fie de 134,28 picioare(40,9 m) lungime, 43,99 picioare(13,4metri) lăţime şi 67,91picioare(20,7metri)înălţime, exact acelea din *Heichal*, secţiunea lungă şi dreptunghiulară din spatele primului Templu Sfânt, construită de regele Solomon şi de arhitecţii regelui Hiram din Tir(Liban), în 930 î.Hr.”)... „ Pentru a aduce capelei o valoare de unicitate în plus, o mare atenţie a fost acxordată podelei...Podeaua este o demonstraţie de revigorare a stilului cosmatesc de mozaic medieval, reluat acum în secolul al XV-lea. Familia Cosmati dezvoltase o tehnică inimitabilă la Roma, în secolele al XII-lea şi al XIII-lea. Acest stil decorativ era o fantezie de forme geometrice şi spirale alcătuite din bucăţi tăiate de sticlă colorată şi marmură(multe dintre ele fiind „reciclate” din palatele şi templele romane păgâne)...Este general recunoscut faptul că aceste pardoseli foarte speciale erau apreciate nu numai pentru frumuseţea şi bogăţia culorilor şi a materialelor lor(inclusiv inestimabila marmură purpurie de porfir), ci şi pentru spiritualitatea lor ezoterică. Teologi, arhitecţi şi matematicieni au scris mult despre aceste mozaicuri. În parte, acestea dau în oricare sanctuar un sentiment de spaţiu, ritm şi mişcare de curgere. Neîndoielnic, acestea sunt în egală măsură un mijloc de meditaţie, similar labirinturilor des întâlnite în bisericile din Evul Mediu.

În Capela Sixtină, podelele sunt o variantă a acestor pardoseli Cosmati, concepute la două secole după ce această celebră familie îşi finalizase ultima lucrare. Proiectul a avut la bază câteva secţiuni care supravieţuiseră din vechea capelă, căpătând mai apoi un stil şi un sens propriu. Aspectul podelei Capelei Sixtine era menit să deservească patru funcţii majore. Prima este aceea de a înfrumuseţa capela, dându-i un farmec special. A doua consta în faptul că ajuta în plan arhitectural la definirea spaţiului, amplificându-l şi dând impresia de curgere cinetică. Apoi, faptul că aceasta „direcţionează” mişcările şi ordinea ritualurilor în timpul misei de la curtea papală, arătând locul unde papa trebuia să îngenuncheze, unde urmează să se oprească procesiunea în timpul psalmodierii şi cântării unor imnuri, unde trebuie să stea cei care oficiază slujba, unde se face tămâierea şi aşa mai departe. Dar, ultimul lucru care se cunoaşte, este scopul ei suplimentar de *mijloc de meditaţie cabalistică*, care leagă astfel, şi mai mult podeaua de vechile surse evreieşti. Aceast conţine o largă serie de simboluri mistice : sferele Pomului vieţii, Căile sufletului, cele patru straturi ale Universului şi triunghiurile lui Philo din Alexandria.

Cabala, al cărei sens literal în ebraică este acela de „ primire”, se referă la tradiţiile mistice cuprinzând secretele din Tora, adevărurile ezoterice care dezvăluie cea mai profundă înţelegere a lumii, a omului şi a Atotputernicului Însuşi. Philo era un mistic evreu din Alexandria, În Egipt, care a scris comentarii la Cabala, în primul secol al erei creştine. El este considerat în mod obişnuit ca fiind legătura principală dintre filosofia greacă, iudaism şi misticismul creştin. Triunghiurile lui sunt îndreptate fie în sus, fie în jos, pentru a arăta circuitul energiei între Acţiune şi Receptare, Masculin şi Feminin, Dumnezeu şi Umanitate, Lumile de Sus şi cele de Jos. De fapt, numele latin al acestui tip de mozaic decorativ este *opus alexandrinum*(opera alexandrină), pentru că acesta este plin de un simbolism cabalistic, comentat mai întâi de Philo din Alexandria....Cuprinzând tradiţia ezoterică şi mistică a iudaismului, se presupune despre Cabala că îşi are originea în secretele pe care îngerii au îndrăznit să le transmită lui Adam. *Cabala* este cuvântul ebraic care înseamnă literal „ primire”. ...Ce era cuprins în Cabala de îl captivase pe Michelangelo până într-atât, încât aproape fiecare parte a tavanului Capelei Sixtine poartă urme ale învăţăturilor acesteia? Putem doar să sugerăm unele dintre răspunsuri.

În mod sigur, o parte a răspunsului se află în premisa majoră a cabalei că sub învelişul fiecărui obiect există „ emanaţii” ascunse ale lui Dumnezeu. Lucrurile sunt mult mai complicate decât par la prima vedere. Ce concept provocator pentru un artist – în special, pentru unul al cărui crez era: „ Fiecare bloc de piatră are o statuie înăuntrul său şi este sarcina sculptorului să o descopere.” Aceste emanaţii ale Divinului, cunoscute drept cele „ Zece Sfirot” (comunicări), reprezintă „ seria de stadii intermediare” care fac posibilă crearea lumii finite – foarte asemănătoare paşilor necesari pentru ca un artist să dea viaţă ideilor sale. Mai mult, aceste „ Zece Sfirot” , reprezentând toate atributele lui Dumnezeu, au o corespondenţă directă pe corpul fizic al omului. Dumnezeu este iminent în trup, corpul are licăriri ale divinului. Şi aceasta face ca şi nudurile, care îl preocupau pe Michelangelo, să fie sfinte.

amplifică atunci când concepe şi realizează pictura pentru tavanul boltit al Capelei Sixtine.[6] Creația Divină a fost celebrată de Michelangelo printr-o compoziție de compoziții, amplă şi copleşitoare, cu aparență figurativă dar plină de subînțelesuri. Valoarea ei artistică reflectă valoarea conceptuală pe care Michelangelo o retransmite către posteritate. Prin ea „ pentru a demonstra filosofia lui Philo, conform căreia toate credințele şi culturile se trag dintr-o unică sursă şi conduc spre o unică sursă, Michelangelo a realizat cea mai uimitoare exploatare a perspectivei din Renaştere. ”[7]

Principiul elaborării ansamblului decorațiilor tavanului Capelei Sixtine, cu toate elementele arhitecturale boltite, este un profund plan al unei viziuni conceptuale simetrice – acela al oglindirii, concept care dobândeşte valențe infinite prin însăşi natura sa. Nu putem afirma că este un concept nou, sau original, ci că acesta este principiul ales de Michelangelo în regizarea ansamblului Capelei Sixtine, tocmai pentru a transmite mesaje care ne sunt revelate încontinuu, în măsura analizei şi cercetării amănunțite a operei sale.

Artist monumental al formelor sculpturale şi arhitectonice, Michelangelo era preocupat de a reprezenta efervescența gândirii Renaşterii diferit față de un alt titan al artei timpului , Leonardo da Vinci, pictorul sensibil şi profund, dublat de un prolific geniu ingineresc, care fusese sedus şi el de principiul oglindirii, pe care îl folosea inclusiv în criptarea scrierilor sale.

Prin capodoperele compoziționale realizate în Capela Sixtină, reprezentând scene biblice, începând cu Creatia şi finalizând cu Judecata de Apoi, Michelangelo exprimă cu o precizie greu explicabilă raportul întregului ansamblu al picturii tavanului cu

---

Cabala le permitea elevilor săi, aşa cum am observat deja, să aibă o gândire pozitivă despre sex. De asemenea, oferea o perspectivă cu totul diferită abordării distincției dintre masculin şi feminin. Amândouă sunt părți egale ale divinității pentru că *Dumnezeu Însuşi/ Însăşi este îmbinarea perfectă a ambelor caracteristici – Dumnezeu este deopotrivă bărbat şi femeie.*

Armonizarea acestor două aspecte aparent disparate este un concept cabalistic care îşi găseşte expresia nu doar în sexualitatea lui Dumnezeu, ci în aproape orice alt aspect al vieții. Ceea ce numim noi astăzi forțele pozitive şi negative ale atomilor a fost un secret cunoscut demult de cabalişti, doar că erau folosite limbaje diferite. Armonizarea opozițiilor, echilibrarea extremelor, intuirea puterii ascunse şi a esenței interioare a obiectelor pot reprezenta cu siguranță o atracție puternică nu doar pentru mintea religioasă a celor din vechime, ci şi pentru mințile artistice – şi chiar ştiințifice – din toate timpurile.... Probabil, mai puternică decât toate, inițierea lui Michelangelo în studiile cabalistice î-a oferit acestuia cheia legată de modul în care putea accepta comanda papei de a înfrumuseța Capela Sixtină, deşi era într-un atât de mare dezacord cu cea mai mare parte din gândirea Bisericii de la acea vreme. După cum şi-a dat Michelangelo seama, adevărurile puteau fi transmise prin mijlocirea unui demers cabalistic sub acoperire, făcând ca mesajul secret de dedesupt să fie mai important decât imaginile de la suprafață. ”

[6] *Ibidem*, p.158: „ Pentru Michelangelo, cadrul arhitectural aparent al tavanului i-a permis nu numai să exprime o corespondență între Divin şi arhitectul uman, ci şi să ilustreze un principiu important al unității cabalistice armonizatoare. Şi aceste este încă un secret pe care niciun vizitator al capelei Sixtine nu-l ştie.”

[7] *Ibidem*, p.158

pavimentul sălii respective şi cu modul interceptării de la nivelul privitorului, aflat în traseul acestei săli. Genial, Michelangelo uneşte astfel decorația pardoselii preexistente cu opera sa de pe tavanul Capelei Sixtine şi de pe peretele opus intrării, respectând şi ilustrând vechiul principiu cabalistic "Precum dedesubt, aşa şi deasupra ; precum deasupra, aşa şi dedesubt." Discul pavimentar situat în partea centrală a capelei este punctul magic din care se pot citi ca un tot armonios mesajele conceptuale ale picturii lui Michelangelo, zona respectivă nefiid altceva decât locul în care Papa îngenunchea în timpul marilor ritualuri. Ultimul disc ceremonial pentru rugăciune este de fapt " micul nucleu central al celor zece cercuri concentrice asemănătoare celor zece *s'firot* (sfere ale universului) ale Pomului vieții din Cabala. În fresca sa, Michelangelo a adăugat acest detaliu suprem."[8]„ Michelangelo asimilase pe de-a-ntregul învățătura mistică din sursele iudaice străvechi care spuneau că acțiunile noastre pe pământ, fie ele bune sau rele, pot influența Universul. Iată un concept care îl atrăgea de asemenea, pe Michelangelo, ca discipol al şcolii neoplatoniciene. În biografia lui despre Plotin, Porfir înregistrează ultimele cuvinte ale profesorului său către elevii lui : „ Străduiți-vă să Îl redați pe Dumnezeul din voi Dumnezeului din Toate."(Porfir, *Viața lui Plotin* 2). Această ultimă moştenire a maestrului filosofiei neoplatoniciene şi-a lăsat amprenta în incredibila unificare a sferelor joase cu cele înalte, realizată de Michelangelo în Capela Sixtină."[9] Aici, pe suprafața concavă imperfectă a tavanului, în locurile unde pereții capelei îl întâlnesc, în patru arcuri de boltă sau pandantivi, ce apar drept colțuri ale Universului care amintesc de triunghiuri suspendate, Michelangelo figurează eroi şi eroine ce salvaseră poporul evreu de la anumite dezastre (Iudita şi Holofern în arcul de boltă din colțul de nord-est al capelei, David şi Goliat în cel de sud-est, Esther şi Haman pentru cel de sud-vest şi Moise şi molima şerpilor în arcul de boltă din colțul de nord-vest.) Reprezentând texte apocrife evreieşti şi biblice, recunoscute în ansamblu de Biblia Catolică, compozițiile respective incifrează mesaje comune, prin care Michelangelo încearcă a exprima o punte de legătură între cele două religii.[10]

---

[8] *Ibidem*, pp.160, 159
[9] *Ibidem*, p.160
[10] *Op.cit* , Cap.10, pp.175-186

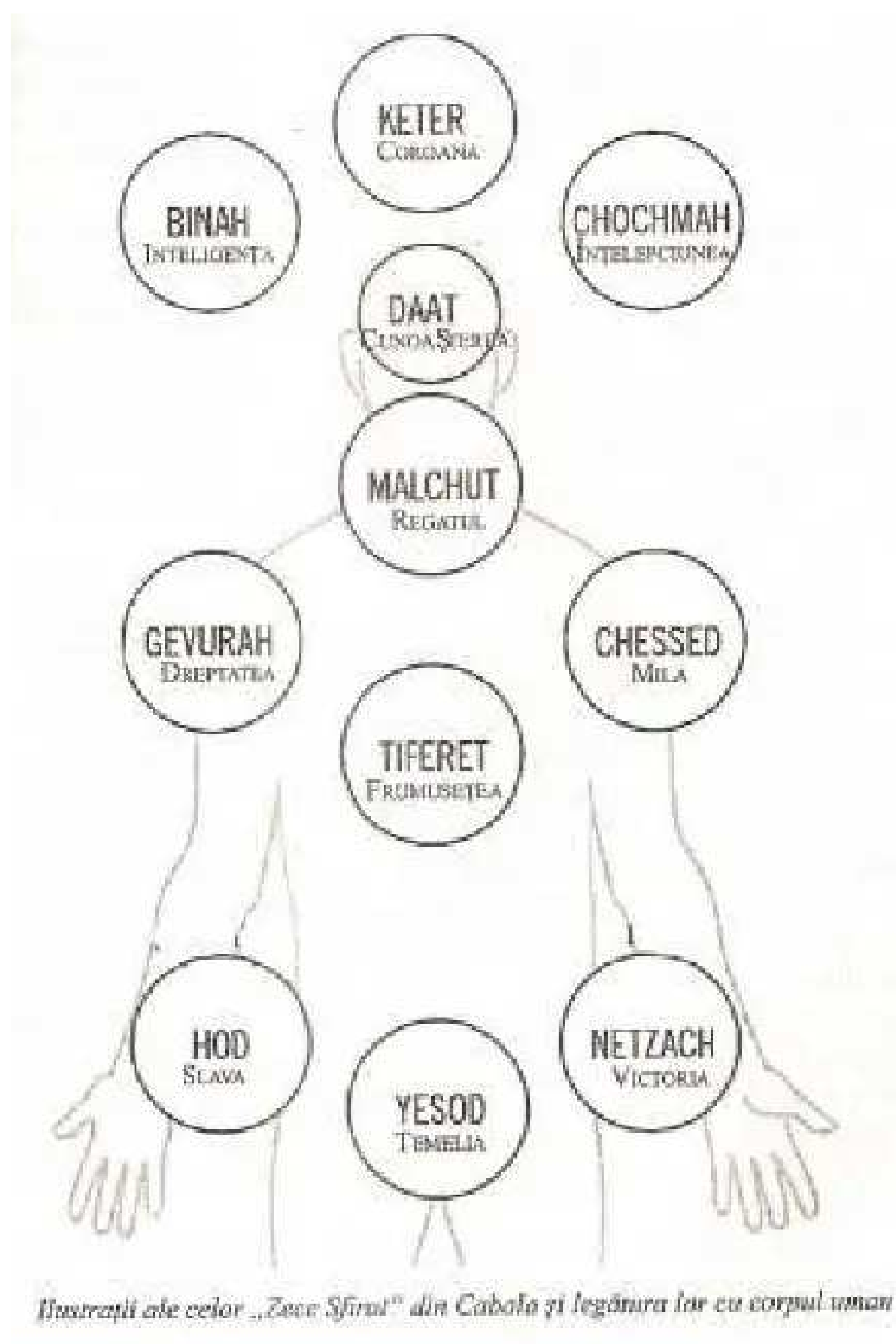


Fig.6.


7a

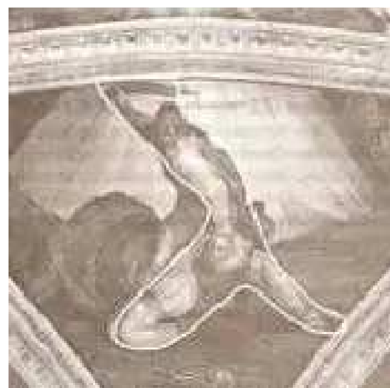
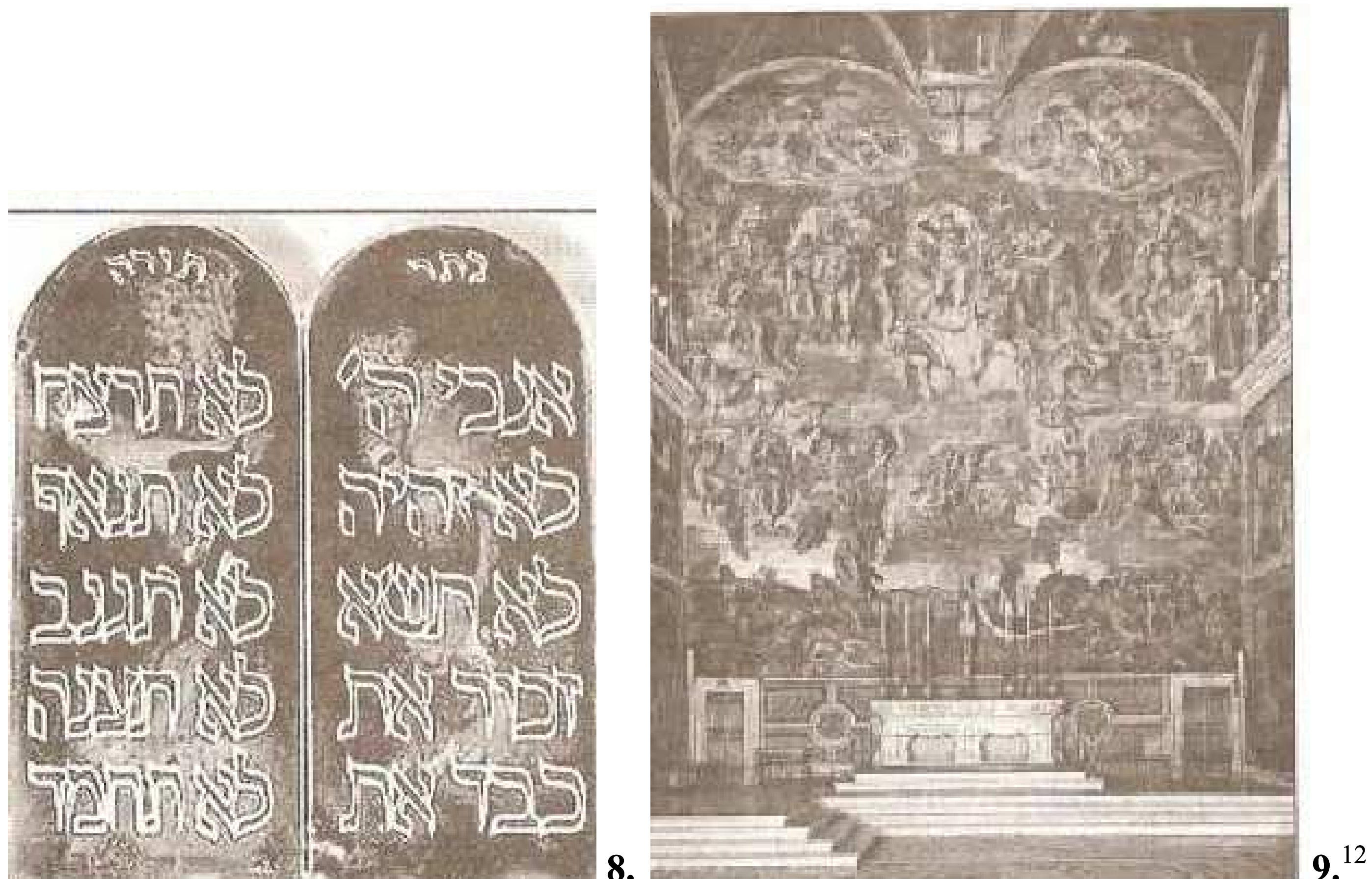

7b

Fig.7(a şi b). Detalii din *David şi Goliat*(7a), în care poziționarea corpurilor formează litera ebraică *gimel* (7b)

„ Puterea în Cabală este sfera *g'vurah*, simbolizată de litera evreiască *gimel*...Privind conturul imaginii verticale a spadei lui David şi litera **V** inversată a capului lui Goliat şi a

braţelor acestuia, se poate vedea chiar forma acestei litere ebraice, care dă putere braţului întins al băiatului."[11] La fel ca în cazul acestei picturi, în artele vizuale se pot întâlni în decursul istoriei destule încifrări, aspecte care evidenţiază că *începutul* unei forme artistice, subsidiar acesteia, îi poate fi complementar, ca formă şi idee, ori chiar diferit. Faţă de devenirea formei şi aspectul ei final, care permite mai evident ori mai subtil citirea fazei de început, aceasta se identifică şi cu schema compoziţională a formei, esenţializată prin evidenţierea direcţionărilor cuprinse în ea şi a delimitărilor ce îmbracă forma în ansamblu. Deoarece operele de artă pot permite diverse interpretări, o analiză nu se poate considera epuizată doar prin evidenţierea unor anumite puncte de vedere.

Analize vizuale comparative asupra formelor unor fresce de Michelangelo
(din Capela Sixtină)



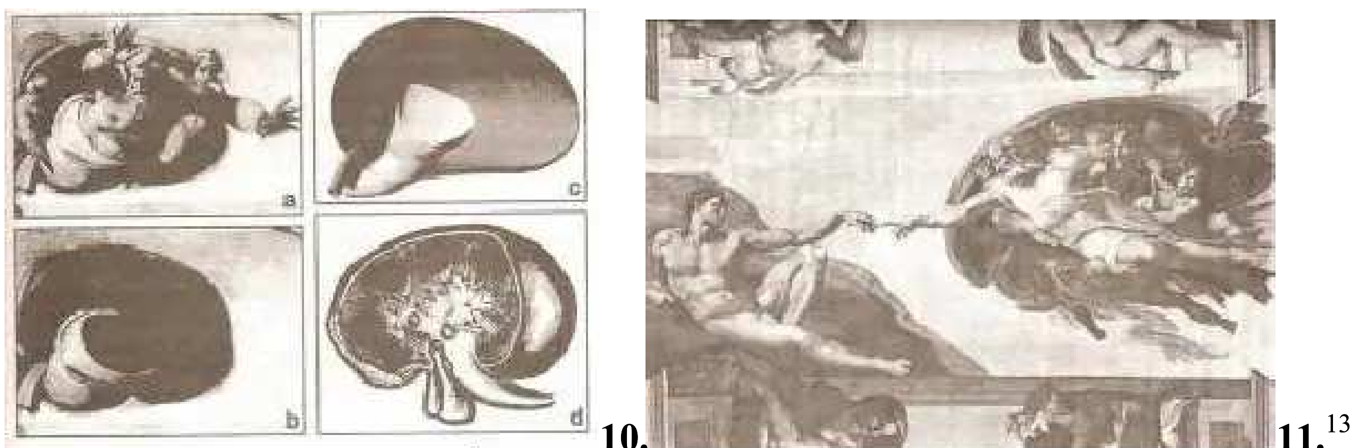
8. 9.[12]

Fig.8-9. Comparaţie între forma Tablelor Legii cu cele Zece Porunci şi ansamblul imaginii *Judecăţii de Apoi*

[11] *Ibidem*, p.184; „ Cu cât înaintăm mai departe de-a lungul frescelor, cu atât Michelangelo pare să ne conducă spre o cunoaştere din ce în ce mai adâncă a credinţelor sale personale: umanism, neoplatonism, iudaism, Talmud şi Cabala"(op.cit. p. 186)

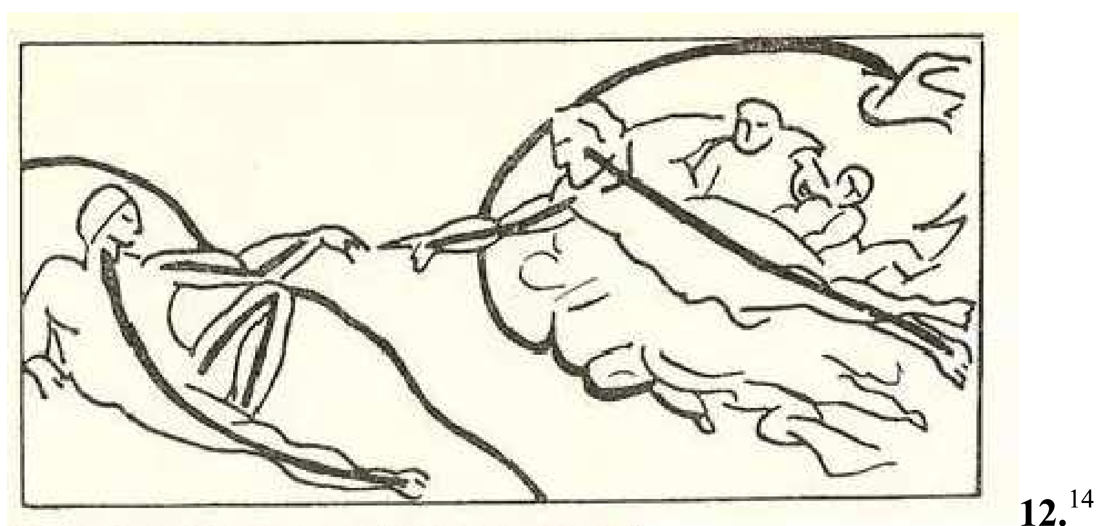
[12] *Ibidem*, pp.274-275

Fig.10. Ilustrații comparative, cuprinse în articolul din revista on-line Kidney International : a) fragmentul cheie din fresca *Separării*, b) mantia lui Dumnezeu fără cele două personaje, c) şi d) formaele lobilor rinichiului uman.



10. **11.**[13]

Fig.11. Michelangelo - *Crearea lui Adam,* pe tavanul *Capelei Sixtine*, Vatican, Roma (cu încadrarea lui Dumnezeu – Tatăl într-o formă similară profilului secțiunii creierului uman)



12.[14]

Fig.12. În această schemă vizuală pentru scena pictată de Michelangelo, fresca emblematic numită şi *Facerea Omului*, se evidențiază legătura dintre Creator şi Creat prin rezonanța de poziționare oblică a diecționărilor celor două corpuri. Acestea sunt asociate prin sensul orizontal al mâinilor întinse una către alta, dinspre axa fermă şi dreaptă a imaginii Divinității Supreme către axa molatică, curbată, ce indică starea incipientă, fără vlagă, a lui Adam. El, prin mâna întinsă, îşi va primi suflul de la Dumnezeu –Tatăl, care apare indicativ cu a sa Mână şi pentru ulterioara trudă a Omului cu propiile sale mâini. Acest semn este primit de către Adam (care apare ca o rezonanță

[13] *Ibidem*, p.217
[14] Rudolf Arnheim, *Arta şi percepția vizuală. Opsihologie a văzului creator*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, P.446

a Divinității) prin revigorarea lui simbolică, ori inducerea sufletului de către Dumnezeu, Supremul Gânditor Creator.

....

2.3. Forme primare şi derivate, geometrice şi aleatorii.
Simbolistica părții şi întregului

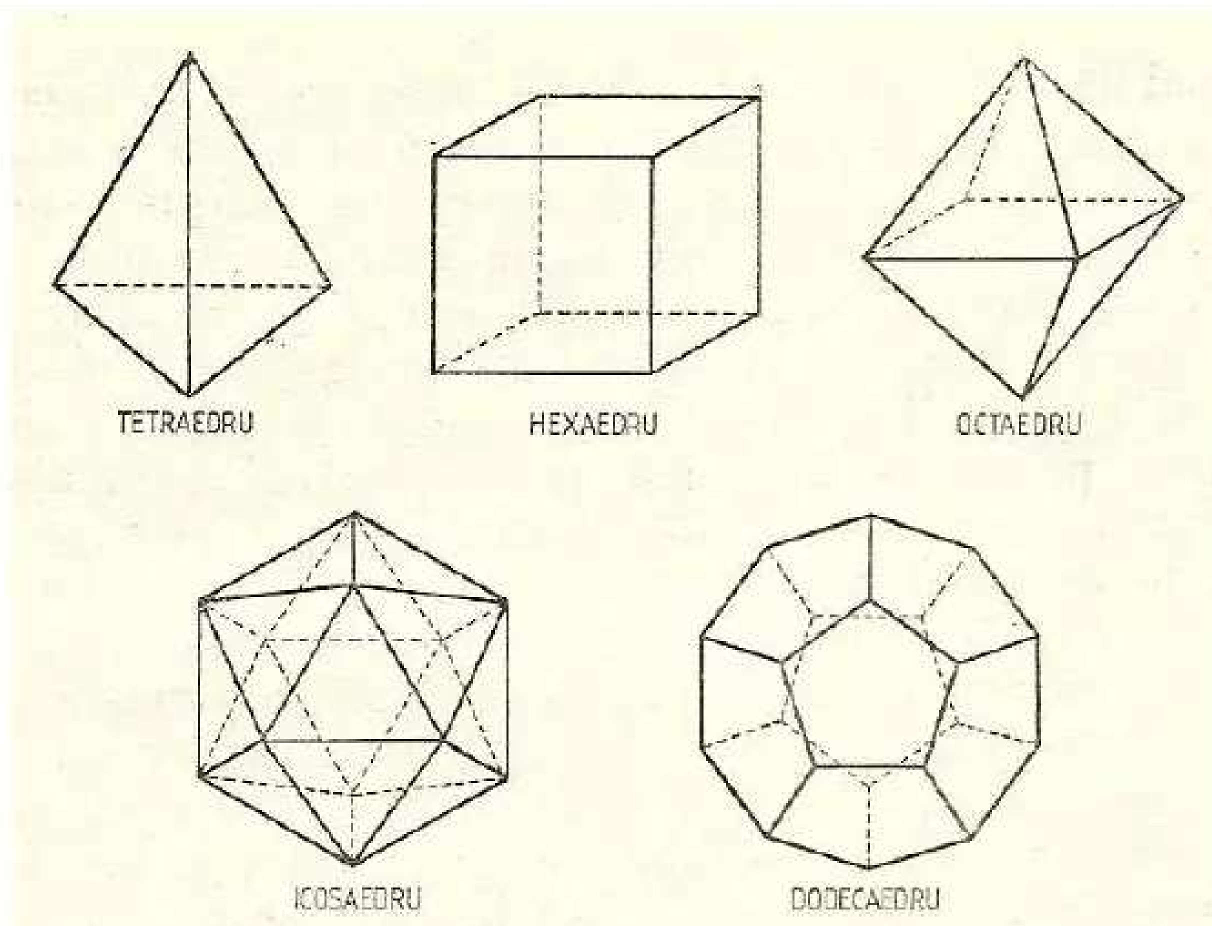
Forme…..Timpuri….Spații….Şi oameni…..Cei care doar percep, cei care şi creează….Între realitate, iluzie şi memorie, plasați imaginar într-un amfiteatru interactiv al artei, să ne închipuim că în fața noastră se desfăşoară, ca pe un imens ecran, o suită de secvențe într-un ritm mai lent sau mai alert; e un parcurs în care imagini mai mult sau mai puțin cunoscute se apropie şi se depărtează (de noi şi între ele) prin supraimpresiune, se interferă, se alătură şi se înlocuiesc, absorbindu-ne din locul spectatorului în cel al scenei, spre a ne oglindi natura noastră creativă.

Cu dubla ipostază ce-am primit-o, trecând în cadrul filmic de pe un țărm pe altul al Mării Mediterane, călătorim cu privirea, precum Pitagora şi Platon în vechime, de jur împrejur şi pe toată întinderea ei, căutând şi aflând tot felul de forme caracteristice civilizațiilor şi culturilor din această parte a lumii. Cuprinse deja în istoria artelor, formele plastice (care se succed în filmul imaginar al contemplărilor noastre) ne trimit cu gândul la unele asemănătoare lor din timpul contemplării cât şi la atâtea alte forme răspândite pe pământ. [15] Privind printre imagini, în mintea noastră se strecoară însă şi

[15] Din vechime avem cunoştință despre definitoriile corpuri platonice sau cele cinci poliedre regulate.(**fig.1**.) Considerarea valorilor trecutului ne permite „ ...să ridicăm un colț al vălului şi să măsurăm covîrşitoarea influență a pitagorismului asupra lumii antice şi dezvoltarea care a avut loc, drept urmare, în gîndirea europeană. ...Rolul secțiunii de aur în proporțiile construcțiilor sau proiectelor legate de inscripția celor cinci corpuri platonice în sferă n-a fost uitat în Evul Mediu, după câte ştim prin intermediul unei fraze a lui Campanus (sec.al. XIII-lea), reprodusă de Luca Pacioli di Borgo, autorul tratatului *De Divina Proportione*(1509), ilustrată de Leonardo da Vinci." (Matila C. Ghyka; *Estetică şi teoria artei*, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981,p. 192 şi 54).

întrebări…Cum au apărut toate aceste forme?! Ce resorturi le-au determinat aspectul ca noi să le considerăm în sfera exprimărilor artistice? În realizarea lor a existat de la început intenția de a fi frumoase şi apreciate? Ce au pierdut şi ce au câştigat atunci când au migrat în timp şi spațiu? Cât, cum şi până când le este realitatea sursă de inspirație? Şi avalanşa de întrebări poate continua căci lumea formelor, o lume a realității şi ficțiunii e inepuizabilă prin ipostazele pe care le oferă. E o lume a celor posibile ca şi a celor închipuite, a celor tangibile şi a sublimării, a concretului şi a abstractizării. În sens vizual, orice există este şi formă, indiferent că este sau nu armonioasă, unitară, sau dimpotrivă, disipată. Ceva inform nu înseamnă lipsa formei ci afectarea ei, până la dezintegrarea care distruge forma inițială, creind însă, în detaliu, alte forme. Există forma de suprafață şi forma interioară, structurantă, dedusă, imaginată, forma văzută şi forma inclusă, forma care transmite şi forma pe care o percepe fiecare, subiectiv, în funcție de abilități şi educație. Relația formă-conținut nu înseamnă neapărat totdeauna o egalitate valorică din toate punctele de vedere. Uneori, o formă frumoasă poate include un conținut ideatic periculos, la fel cum o formă nesemnificativă vizual se poate dovedi a fi benefică prin

---



1.

În cosmogonia din *Timaios* , Platon se referă la cele cinci corpuri regulate, inscriptibile în sferă. Reunite prin denumirea de corpuri platonice, ele reprezintă, în succesiunea de aici, focul(tetraedrul sau piramida triunghiulară), pământul(hexaedrul sau cubul),aerul(octaedrul), apa(icosaedrul) şi universul(dodecaedrul).

însăşi condiția ei nestresantă. Pe de altă parte, în domeniul vizibilului se poate spune că orice conținut este expriat de fapt prin forma cu care apare , şi că ea, forma, este răzpunzătoare de felul cum este înțeles conținutul. Ideatic însă, o formă poate avea o semnificație într-un timp şi o cu totul alta în vremuri ulterioare. Uneori, semnificația asociată unor acte reprobabile, poate compromite forma, cel puțin în apropierea timpului producerii acestora. Ea nu mai este percepută cum a fost inițial considerată ci prin prisma sensului recent, care, dacă este negativ, încarcă forma cu o conotație pe măsură. De exemplu, oricine azi întâlneşte semnul *zvasticei*, imediat îl asociază cu atrocitățile celui de-al doilea război mondial şi nu cu semnificația solară (primordială) avută în antichitea orientală. Iată cum, aceeaşi formă capătă în timpuri diferite conotații opuse, în funcție de ceea ce s-a petrecut în raport cu ea. Asociată unor situații negative o formă poate fi deci compromisă şi imposibil de a mai fi abstrasă cumva din asociațiile care le creează în raport cu ea; asemenea situații se petrec de obicei cel puțin până când se uită sau se creează o detaşare suficientă față de acea implicare a formei ca emblemă pentru o direcție ideologică amendată în cele din urmă de către istorie ca şi de societate.Viața formelor este deci şi viața ideilor, a gusturilor, a modelor, apoi a reconsiderărilor sau a aprecierilor, corelate, şi mai rar detaşate, față de contextul istoric, social-politic şi cultural în care acestea au apărut. Formele(**fig.2**) se mențin cu precădere prin semnificația lor, prin ceea ce se transmite mai departe de aspectul lor formal, prin ideologia în slujba căreia sunt folosite pentru a propaga şi susține anumite concepte. Când ideea ori semnificația imaginii formei este pierdută în timp şi nu mai poate fi detectată sau recuperată, forma rămâne în sine să-şi transmită doar încărcătura ei vizual-estetică, care ne poate convinge şi atrage doar după gradul de armonie inclus în forma respectivă. Atunci, forma din vechime rezistă doar vizual şi tot doar vizual poate primi sau nu aprecierea privitorului (care nu se simte neapărat obligat să o considere doar pentru că e veche). În zilele noastre, diferit de altădată, însăşi o formă mutilată este apreciată în sens artistic, chiar dacă ea, inițial a fost realizată fără nici o intenție estetică, ci doar cu o grijă evidentă pentru tehnica execuției.

De fapt, la greci, nici nu exista termenul artă, iar despre artiştii din timpul lui Platon aflăm că nu erau de dorit printre cei care hotărau cărmuirea Republicii. Fără cei mai sensibili cetățeni, considerați indezirabili (sau nu neapărat necesari) la luarea deciziilor majore, se preconiza probabil că astfel nu ar mai fi fost nici o imixtiune a

relativității, spontaneității, idealismului dezinvolt, ca şi a altor atribute care pot fi specifice atât artiştilor cât şi artei create de inspirația lor subiectivă. Se omitea faptul că, totuşi, cu toată individualitatea sa, artistul exprimă de fapt o chintesență a stării generale, chiar cu un anume grad de premoniție pe care doar derularea timpului îl confirmă pe parcurs . De altfel, de atâtea ori în istoria umanității, starea unei perioade a fost anticipată metaforic prin imaginile create de o serie de artişti cu un har special.În esența ei, lumea artei este de fapt o lume a întrebărilor şi a răspunsurilor într-un univers interior(**fig.3**), care reflectă realitatea şi se intersectează cu ea, fulgurant, sublimând clipa către eternitate şi concentrând permanența într-o clipă.



2.



3

.

Fig.2. Evoluția piramidelor-Mormânt mastaba, piramida în trepte şi cu margini umplute
Fig.3. William.Blake, 1795- *Newton creind Universul* (unghiularitatea compoziției,etc.)

2.3.1. Cercul, triunghiul, pătratul şi câteva forme derivate

Pentru transmiterea de informații prin scriere, întâlnim cercuri , triunghiuri , pătrate şi alte forme derivate, liniare şi poligonale,.în cadrul sistemelor de semne ce s-au format în timp în diverse zone ale Pământului. Constatăm astfel unele similitudini existente între formele de semne folosite în scrierea de la Mohenjo-Daro,2500-1500 î.H.,

(una din cele mai vechi aşezări urbane, construite din 2600 î.H înValea Civilizației Indusului - azi în Pakistan, contemporană civilizațiilor din Egiptul Antic, Mesopotamia şi

Creta), cele ale scrierii tuaregilor şi berberilor[16](din N Africii), etc., din sec.XV-IV î.H. şi forme de semne folosite de geţi ca şi de plutaşi de pe Bistriţa, mai târziu(la N de Marea Mediterană şi Marea Neagră).Observăm că aria de extindere a similitudinilor semnelor cuprinde spaţii îndepărtate între ele, situate în trei continente, fapt ce denotă şi comunicarea produsă în timp între oamenii aflaţi la distanţe apreciabile. Mai vechile semne grafice şi pictografice de pe tăbliţele de la Tărtăria(fig.1a-1b) exprimă şi ele acest aspect.

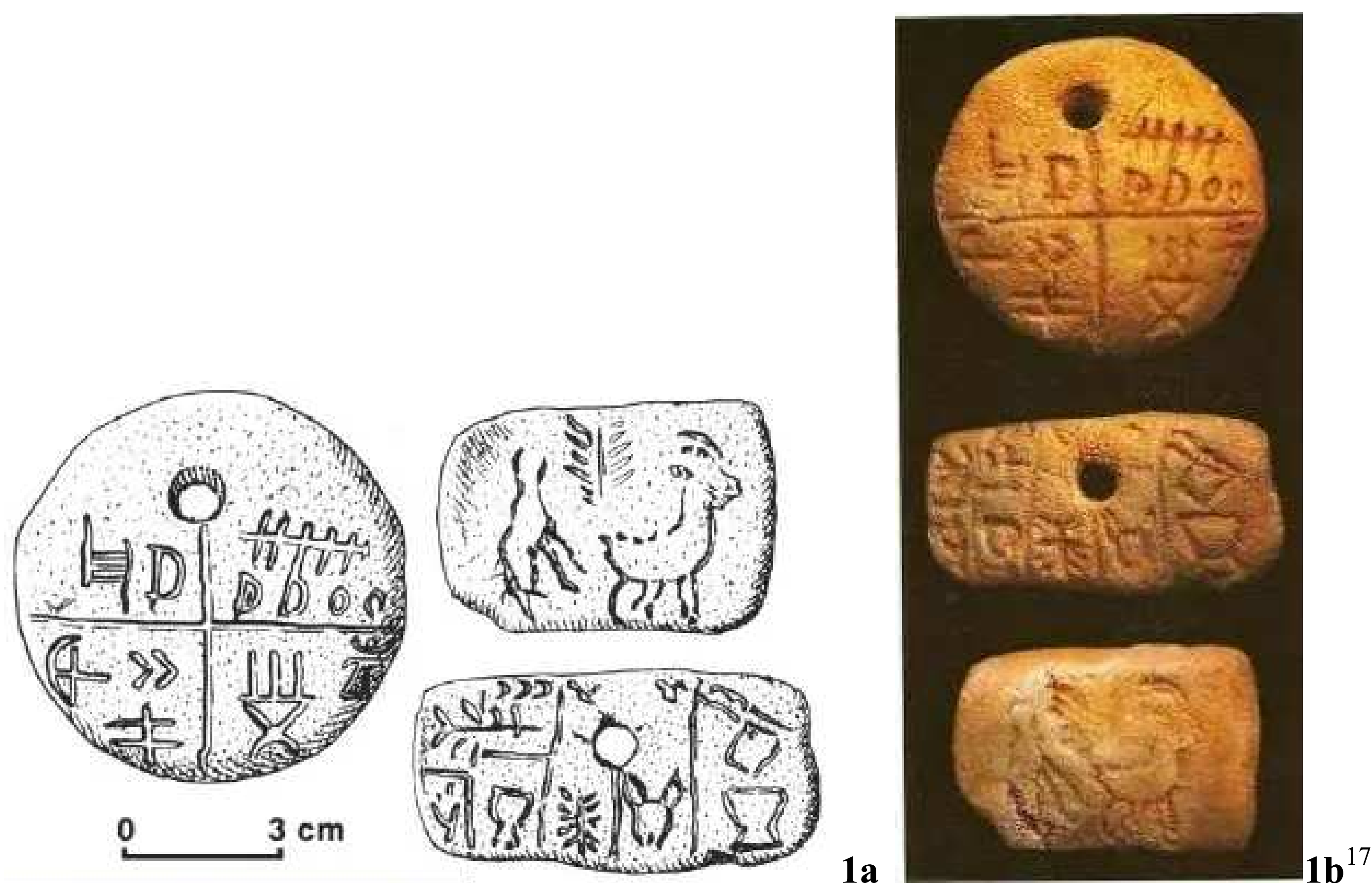
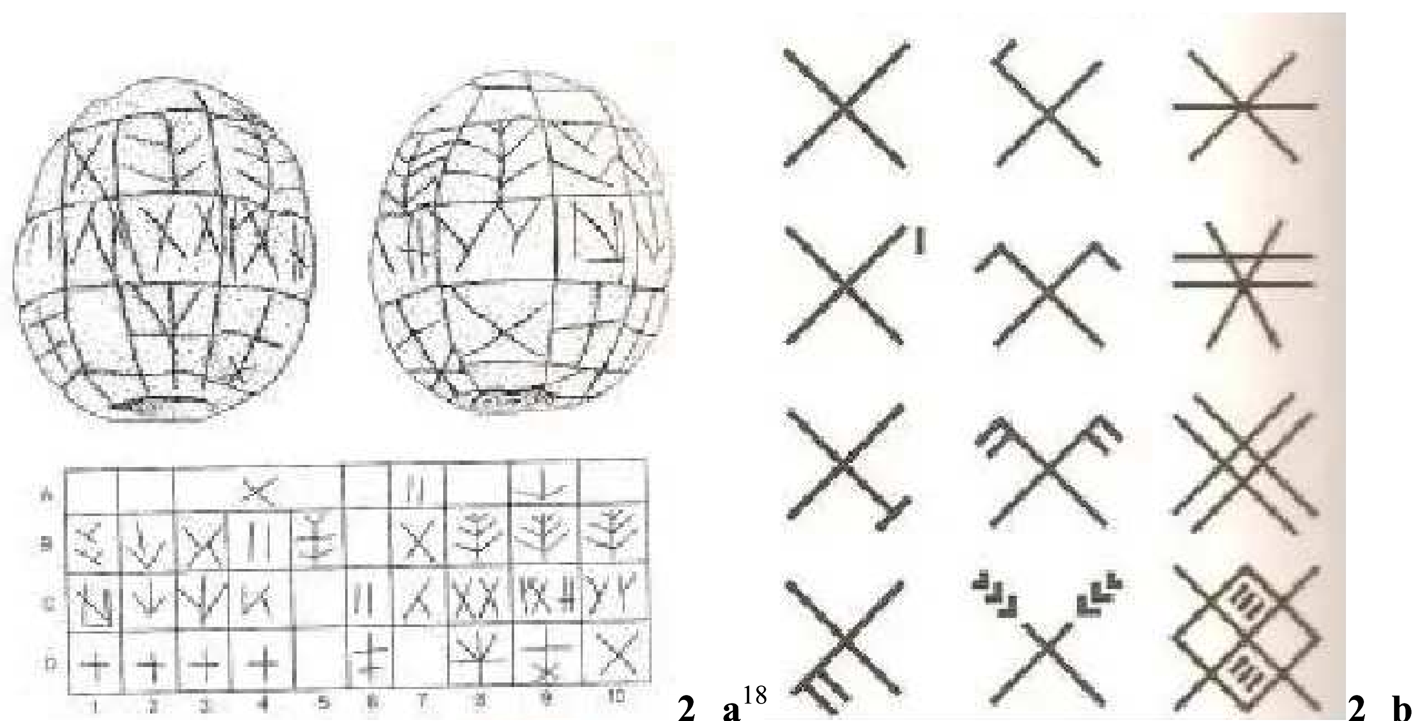


Fig.1a-1b. Tăbliţele de la Tărtăria

[16] *http://www.egipt.3xforum.ro/post/280/1/Berberii/*"Arta preistorică reprezintă o sursă relativă la apariţia proteberberilor în zona centrală sahariană. Pe frescele din Ajjer, datate din mileniul al IV-lea până în cele de-al II-lea, figurează, spun specialiştii, primele date despre protoberberii din aceasta zonă."
n.n. În discuţie, ca o scriere anterioară(de la începutul mileniului IV î.H.) faţă de scrierea sumeriană cu care se aseamănă, de la Uruk şi Djemdet Nasr-sfârşitul mil.IV-începutul mil. III î.H., sunt semnele de pe una din cele trei tăbliţe descoperite în România, la Tărtăria(între Alba Iulia şi Orăştie), în 1961.

[17] Fig. 1a-*http://ro.wikipedia.org/wiki/Fi%C8%99ier:Tartaria_tablets.png*

Fig.1b.-Marco Merlini, *Scrierea Dunăreană ca unealtă a ideologiei ancestrale într-o societate bazată pe legăturile de familie* în *The Danube Script in light of the Turdaş and Tărtăria discoveries- exhibition catalogue, National History Museum of Transilvania, Institute of Archaeomythology,* Ed. Mega,Cluj – Napoca, 2009, p.74



2 a[18] **2 b**

[19]

Fig.2a-„Lepenski Vir- Piatră sferică cu semne incizate"; **Fig.2b**-„Motivul fundamental al crucii şi derivatele sale: Variante ale semnului crucii în scrierea dunăreană."

---

[18] **Fig.2a**- Din *Tehnologia scrisului în contextul civilizației dunărene* de Harald Haarmann (op.cit. pp.45-46)aflăm că „ există anumite regiuni europene unde manifestarea vizuală a activității simbolice umane din preistorie este mai vie decât în altele... Sud-estul Europei este o asemenea regiune, cu un tezaur de simbolism cultural excepțional de bogat. Diversitatea motivelor vizuale cuprinde de la gravuri şi picturi pe rocă la imagini cu design ornamental(obiecte de lut, ustensile, forme arhitecturale) şi la folosirea semnelor cu funcțiuni de notițe, cum ar fi poziționarea simplă sau în grupuri a simbolurilor- cheie pe artefacte... Sentimentul abstractului pare a fi una din trăsăturile care s-au moştenit dintr-o perioadă ce a precedat apariția scrisului(adică înainte de cca. 5300 î. H.)...Rădăcinile culturale ale simbolismului culturilor regionale neolitice sunt asociate cu mezoliticul Văii Dunării şi ele pătrund până într-o perioadă şi mai timpurie, prezentând similarități cu ornamentarea abstractă a obiectelor din paleoliticul tărziu(ex. Motivul meandric) al aşezării Mezin din Ucraina, datat la 15000 î.H. Asemănări deosebite pot fi observate făcând o comparație cu bogăția de semne neolitice cu motive ale unor perioade premergătoare, îndeosebi cu semnele găsite în stratul culturii Lepenski Vir şi simbolismul bogat al imaginilor sale...După Kozlowski...această cultură mezolitică ar putea fi fondată pe baza pusă de către migratorii veniți din Europa centrală, care au ocupat aşezările din Valea Dunării între 29000 şi 27000 î.H.

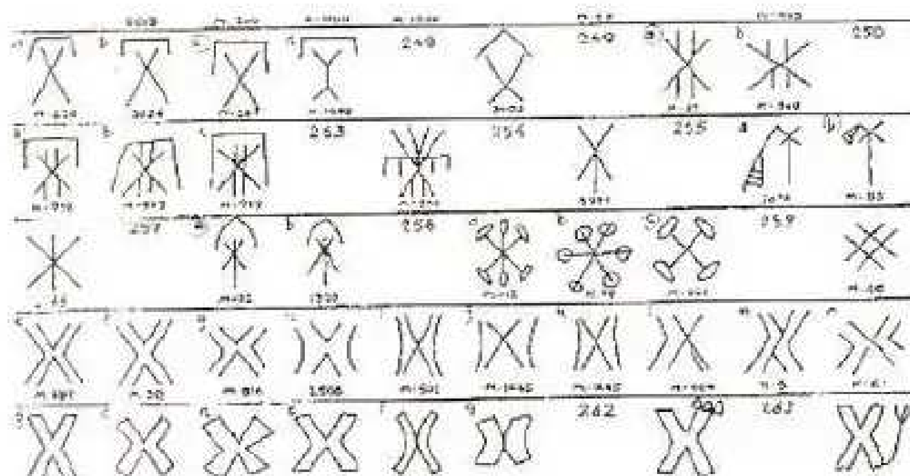
În sfera evoluției culturale, complexul Lepenski Vir...este predecesorul imediat al tradiției Vinca. În moştenirea vizuală Lepenski Vir, se observă forme fundamentale abstracte. Cel mai ilustrativ este ansamblul de semne de pe o piatră sferică(fig.a) Astfel de motive abstracte se repetă, cu o prelungire de câteva sute de ani, în inventarul semnelor vinciene.A fost sugerat că simbolismul vânătorilor- culegătorilor, care frecventau aşezarea mezolitică Lepenski Vir şi altele, cum ar fi Vlasac şi Padina, în mileniul 7 î.H. poate fi *numit simbolism al tuturor timpurilor...ce ar putea fi asociat cu credințe şi practici religioase, stări alterate de conştiință şi ritualuri şamanice*(Budja 2005:65).

[19] *Op.cit. pp. 59-60*: „ Inventarul scrierii dunărene abundă de semne abstracte şi motive geometrice. Şi pentru alte sisteme antice de scriere, această dominație a semnelor abstracte este caracteristică: pictografia antică sumeriană, care predatează scrierea cuneiformă...şi scrierea antică din Bazinul Indusului... Proporțiile celor două categorii de semne sunt foarte similare la scrierea dunăreană şi cea hindusă...Similaritățile dintre cele două sisteme includ, de asemenea, tehnici de producere a variantelor de la designul de bază, prin folosirea unor semne auxiliare, ca punctele şi liniile, sau alte componente adiționale. Această tehnică poate fi considerată un predecesor a ceea ce s-a numit *diacritice* mai târziu, în alfabetele antichității clasice. Motivul crucii este găsit, ca desen de bază şi element de bază în derivații, atât în scrierea dunăreană cât şi în cea hindusă(**fig.2b**).

Sign of Linear A | Old European equivalents | Sign of Linear A | Old European equivalents

2c[20]

Fig.2c-„ O selecție a convergențelor grafice din inventarul de semne aparținând scrierii dunărene şi Liniarului A Minoic(după Haarmann 1995:fig.99).”



2d[21]

Fig.2d- „Variația semnului din punct de vedere comparativ: semnul crucii şi variantele sale în scrierea hindu(după Parpola 1994:75).”

---

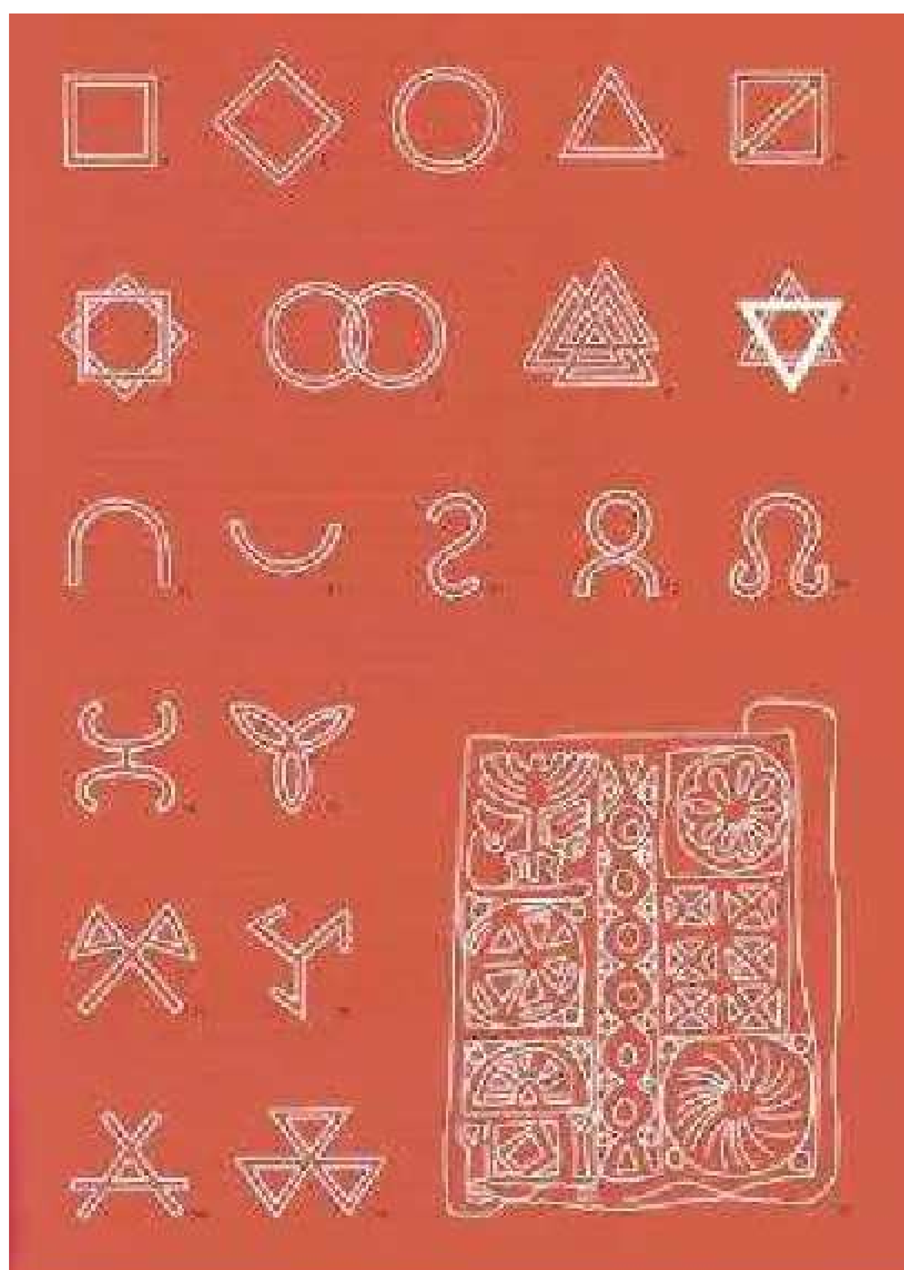
[20] *Op.cit. pp.120,121* – „ Printre parametrii de continuitate balcano-egeeană în domeniul tehnologiei scrisului, se urmăreşte...Principiile scrierii liniare: *Repertoriul paralelismelor grafice în Vechea Europă şi scrierea liniară din Creta antică.* Capacitatea de transmitere a simbolurilor grafice individuale prin timp şi spațiu, este printre specificitățile remarcabile ale continuității culturale din neolitic în epoca bronzului, în sud-estul Europei. Peste 60 de simboluri ale scrierii danubiene au persistat traversand diferite perioade de schimbări, din epoca pre-indoeuropeană în cea indo-europeană, ca până la urmă să fie integrate în inventarul de semne ale Liniarului A Creta(**fig.2c**)

[21] *Op.cit. p.121-Tehnica diacritică de distingere a semnelor individuale.* Folosirea largă,intensivă a barelor, este printre trăsăturile proeminente din structura sistemului de scriere a Vechii Europe, la fel de bine ca utilizarea altor marcatori ocazinali, puncte sau cruci, pentru a produce variații ale semnelor de bază. Această tehnică poate fi observată în vastul repertoriu de semne abstracte, unde întregi coloane de variante ale semnului intră în această categorie(Haarmannn 1995:fig.32/h).Folosirea marcajelor diacritice în Vechea Europă reprezintă dovezi timpurii ale acestei tehnici în istoria scrisului. În afara domeniului cultural al Europei, mai există o scriere veche care foloseşte pe scară largă tehnica diacriticelor, scrierea hindu (Indus)-(**fig.2d**).

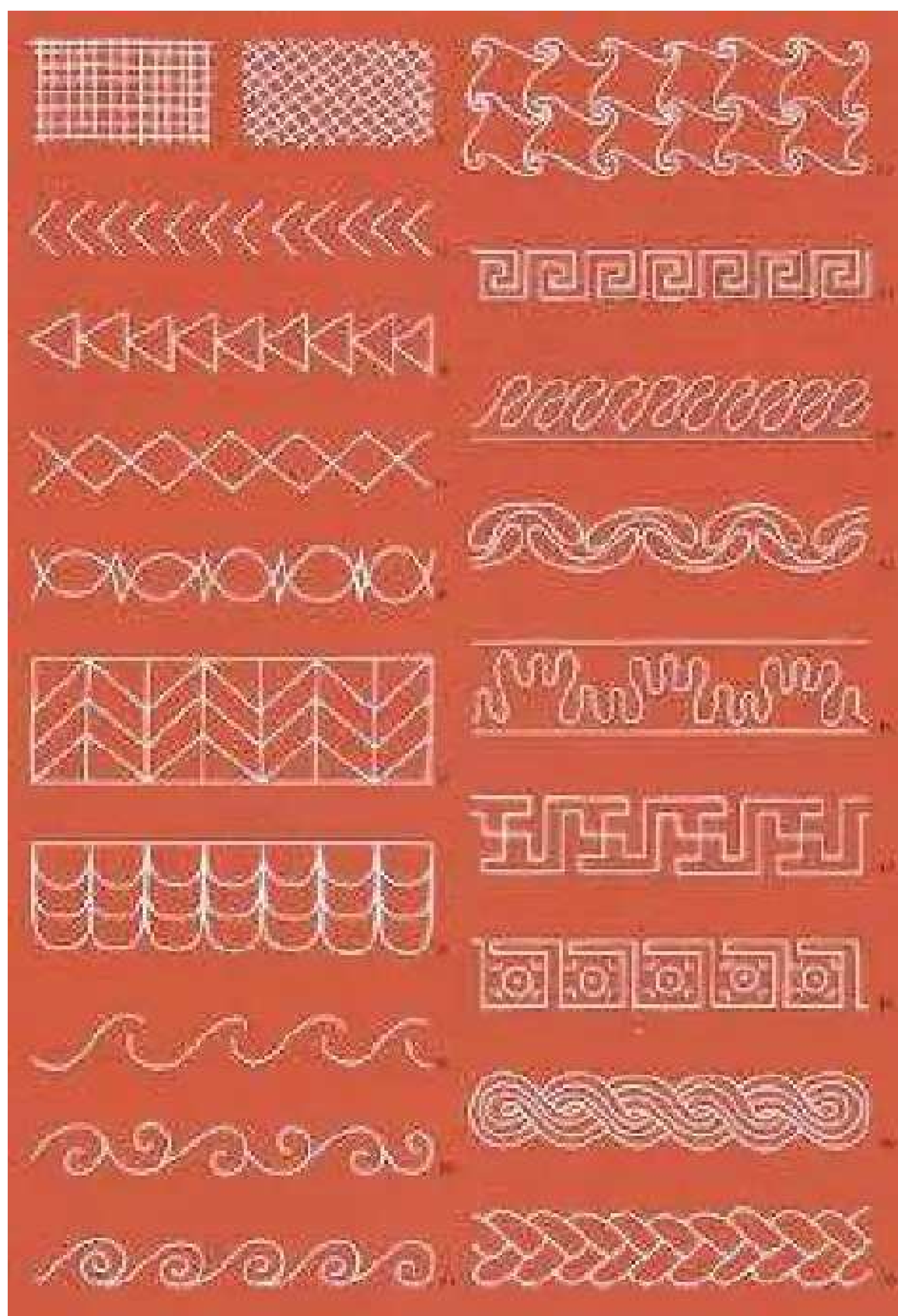
LUME...LUME!			Semne din alfabetele getilor	Semne rizuite de plutasii de pe Bistrita
Semne folosite in scrierea de la Mohenjo-Daro 2600 - 1500 i.e.n.	Semne folosite in scrierea tuaregilor si berberilor, secolele XV - IV i.e.n.	Semne folosite in scrierea libiana si numida, secolul XV i.e.n. - secolul II e.n.		

Fig.3. Forme geometrice(cerc, triunghi, pătrat, etc.) în cadrul semnelor din scrieri vechi

http://www.ariminia.ro/images/stories/Berberi-alfabet.jpg;

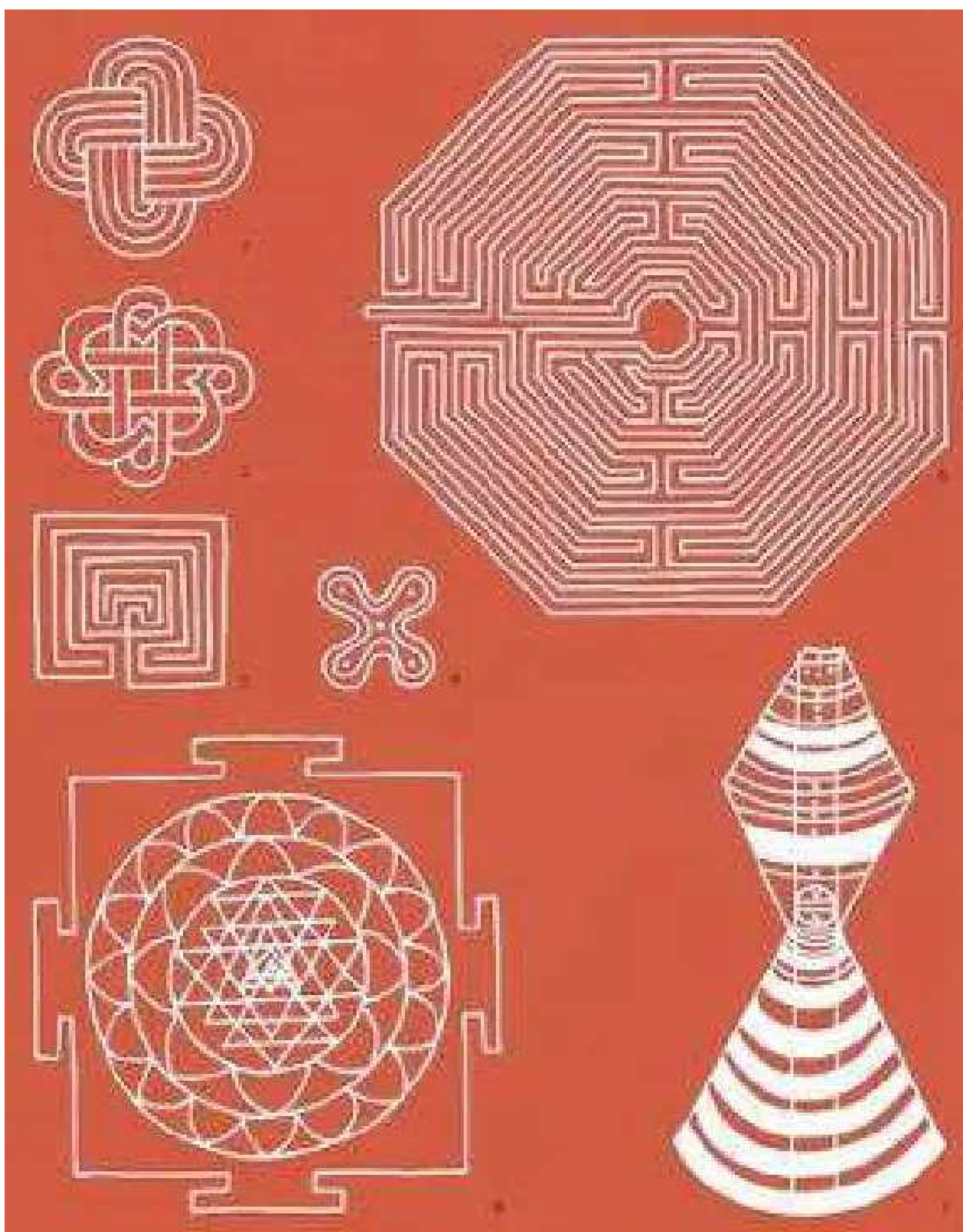

4a[22]

[22] **Fig.4a,** în Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, Denges(Lausanne)1983, p.187-" *În figurile geometrice există adesea un simbolism ascuns*-1,3,4-Simboluri universale...; 5-Nu lungimea ci orientarea diagonalei i-a inspirat pe greci să o asocieze iraționalului...;6-9-Crearea de noi simboluri prin reunirea mai multora dintre ele:6-Steaua cu opt ramificații.7-Comunitate. 8-Simbol întâlnit la Vikingi(3x3 părți, număr secret).9- Steaua lui David, în care domină unul din triunghiuri, apare ca ordine întreită , cu o curbare optică a traseelor semnelo; 10-Boltă, cavou, grotă protectoare; 11- Cochilie, primire, ofrandă, consacrare;12-Dublu cârlig ori semnul berzei, simbol popular al protecției şi binecuvântării;13-Buclă, mitră, uter, variație pe tema sinuozității.Talisman; 14-Variantă pentru Omega- a deveni, a fi, a dispare;15-Vasele naşterii şi morții sunt unite prin linia care simbolizează viața; 16- Trinitate. Vechi semn vital de origine populară; 17-Cruce transversală cu două drapele, capete de cai sau chei. Semn protector al fermelor; 18- Tripod sau picior vrăjit. Simbol al Trinității şi semn magic; 19- Simbol negatv, datorat celor şase extremități şi trei încrucişări; 20- Trinitate(ca la 8), semn fără sfârşit al parcursului cu stea în centru; 21-Iudaismul şi Islamul exclud exprimarea figurativă, considerând-o ca idolatră.Iată ca exemplu piatra tombală din epoca romană, de la Kefer Yesef, Palestina. După M.Rotten, banda centrală verticală reprezintă o centură, care face parte din simbolismul pascal al fecundității. Cele două cercuri din dreapta formează un dublu simbol: Soarele(Apollon) şi Luna(Artemis), sunt separați de şase pătrate magice, simbolizând lumea(cele şase zile ale Creației.). În stânga sus este un sfeşnic cu nouă brațe, dedesupt se află ciclul terestru al anotimpurilor înconjurate de cercul eternității, iar jos un altar stilizat unde un sipet cu cartea Legilor este înserat sub formă de romb.Acest altar este ridicat pe o cochilie, simbol al fecundității."



4b[23]

[23]**Fig. 4b** în *op.cit.,* p.185:" *Aliniamente de simboluri, destinate să favorizeze meditația*- 1 şi 2- Toate urzelile, rasterele, sitele, înlănțuirile nu au neapărat un conținut simbolic.Însă pentru obiectivele preistorice se poate stabili o legătură între suprafețele brăzdate şi aluziile la fecunditate; 3 şi 4-Aliniamentele de unghiuri şi triunghiuri reprezintă vârfuri de săgeți sau arbori ai vieții stilizați (fecunditate); 5şi 6-Simbol al dualismului sau al complementarității, ca şi al fecundării.; 7şi 8- Aripioarele şi solzii de peşte evocă uneori o idee de protecție; 9-11- Motive tipice mediteraneene, în formă de valuri(extrase de pe vase grecesti); 12- Motiv analog, dezvoltat pe suprafață.Pictură pe ceramică din Creta; 13- *Meandrul*, variație a temei valului.; 14- Val sau traseu (linie) fără sfârşit.Broderie chineză; 15- Motiv unind valuri şi frunze. Frescă scandinavă; 16- Ornament semănând cu un val şi cu o plantă. Lemn gravat din Ghana; 17- Meandru-zvastică dintr-o frescă din Ravenna; 18- Meandru complicat, cu cercuri şi unghiuri. Motivul de bază se inspiră fără indoială din spirală.Tabletă de argilă sumeriană; 19- Motiv în formă de coadă sau coardă.; 20 – Împletitură, motiv roman, apoi romanic. Mozaic din Nîmes."



4 c[24]

[24] **Fig.4c** în *op.cit.*, p..”*Centrul(mijlocul), suport al meditației* – 1- Nod gordian. Ornament roman, incizat în piatră sau pictat; 2- Nod simbolic, gravat pe un corn de pudrat. Norvegia; 3- Labirint. Monedă cretană; 4- Semn de centru, trasat pe sol, în India, cu ajutorul nisipului alb; 5- Labirint în mozaic negru şi alb pentru pavimentul catedralelor; 6- Diagramă tantrică. Schema Nirvanei prin trasarea cercului celest în pătratul terestru. Triunghiurile simbolizează actul sexual creator. Mandala, pictură indiană, este o imagine destinată meditației; 7- Diagramă djainistă, simbolizând în pictura indiană diversele nivele ale universului şi ale cunoaşterii.”



fig.4d

Focul, Apa, Aerul, Pământul, Lumea; Focul, Apa, Aerul, Pământul (materia), Pământul (lumea)



fig.4e

Focul, Apa, Pământul, Aerul , Spiritul, cerul ; (Simboluri alchimice) Simbol creştin medieval al lumii; Simboluri zodiacale

În aceeaşi măsură întâlnim cercul, triunghiul, pătratul, ca şi alte forme compuse şi derivate din ele, în semne pentru cer şi pământ, ca şi pentru alte proceduri cultice şi de meditaţie în care se regăsesc substraturi comune, care transpar prin formele grafice(**fig.4e** şi **4d**), care împodobesc deobicei obiectele şi construcţiile realizate de oameni. Prin acestea se invocă şi se favorizează legătura cu forţele divine, în vechime atitudinea de sacralizare fiind proprie şi existenţei zilnice, nu numai momentelor de ritual ori de sărbătoare. Cercul, triunghiul şi pătratul au devenit pe parcurs simboluri universale, din ele derivând alte figuri geometrice, care pot include şi ele diverse semnificaţii. „ Pătratul evocă cele patru colţuri,(ori părţi-n.n.) ale lumii, cele patru anotimpuri, etc. Cercul, eterna reîntoarcere şi tot domeniul spiritual. Triunghiul, intelectul creator, capacităţile, principiul activ. Diagonala simboliza pentru greci iraţionalul...”[25] Celor patru stări esenţiale, ori corespondenţelor *stabilitate*-pământ, *lichid*-apă, *căldură*-foc, *frig*-vânt(aer) li s-au asociat forme simbolice, amplificându-se efectul lor optic şi spiritual prin combinare şi ritmare. Astfel, Cercul, Triunghiul, Pătratul, s.a., se regăsesc direct sau prelucrate în variate simboluri vizuale, ele formând geometric şi diagramele zodiacale.

Deoarece Soarele, prin lumina şi căldura ajunse pe Pământ, apare esenţial pentru existenţa biosului din care face parte şi omul, este nu numai zeificat în etape incipiente de cunoaştere ci şi observat, analizat şi reprezentat simbolic prin semne şi imagini care să transmită de la o generaţie la alta anume concepţii şi atitudini cultice care îl venerau.

Acestea devin valori culturale şi patrimoniale, odată ce tehnologiile de prospectare

[25] *Ibidem*, p.186

astronomică evoluează iar cercetările evidențiază la modul fizic atât aspectele vizibile de pe Pământ cât şi stările invizibile ale astrului zilei. Înainte însă de toate acestea i se atribuie anumite conotații simbolice, care sunt tramsmise prin grafii esențializate, uneori diferite dar purtătoare de mesaje similare.[26]

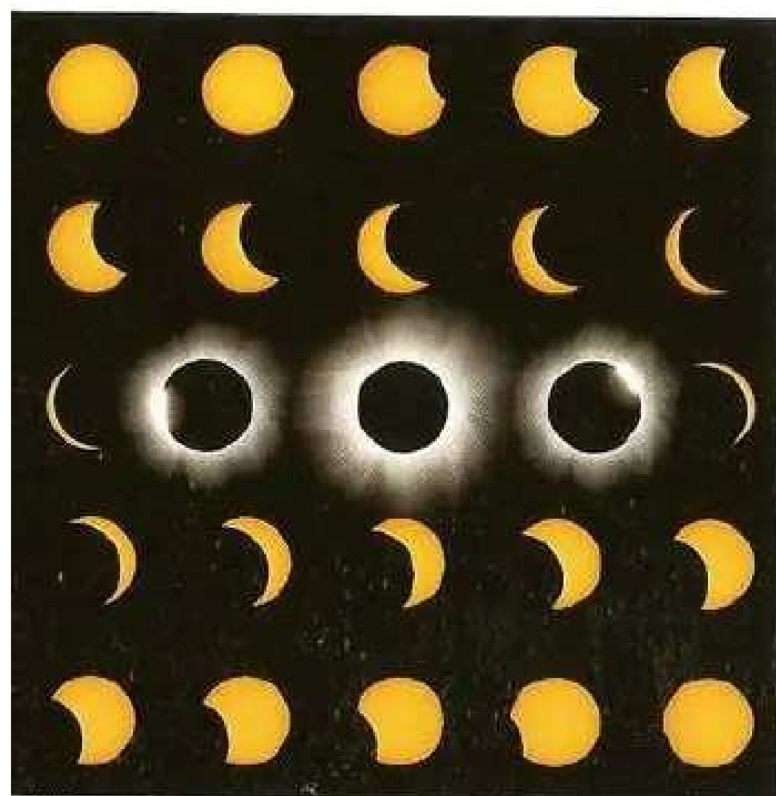
---

[26] **Fig.5a,5b** în AnneDebroise,ÉrickSeinandre,*Fenomene ale naturii*,Ed.EnciclopediaRAO,Bucureşti,2003; Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, Denges(Lausanne) 1983, p.181; Virgil Vasilescu, *Semnele Cerului-cultură şi civilizație carpatică*, Ed. Arhetip-RS, p.121; Virgil Vasilescu, *Semnele Pământului-cultură şi civilizație carpatică*, Ed. Arhetip-RS, Bucureşti, 1996, pp.126-127, 111 ; Romulus Vulcănescu, *Coloana Cerului*, Ed. Academiei R.S.R.,Bucureşti, 1972, pp.202,204



Când Luna este prea departe de Pământ are loc o eclipsă inelară de Soare (în fotografie eclipsa din Maroc, aprilie 1994).

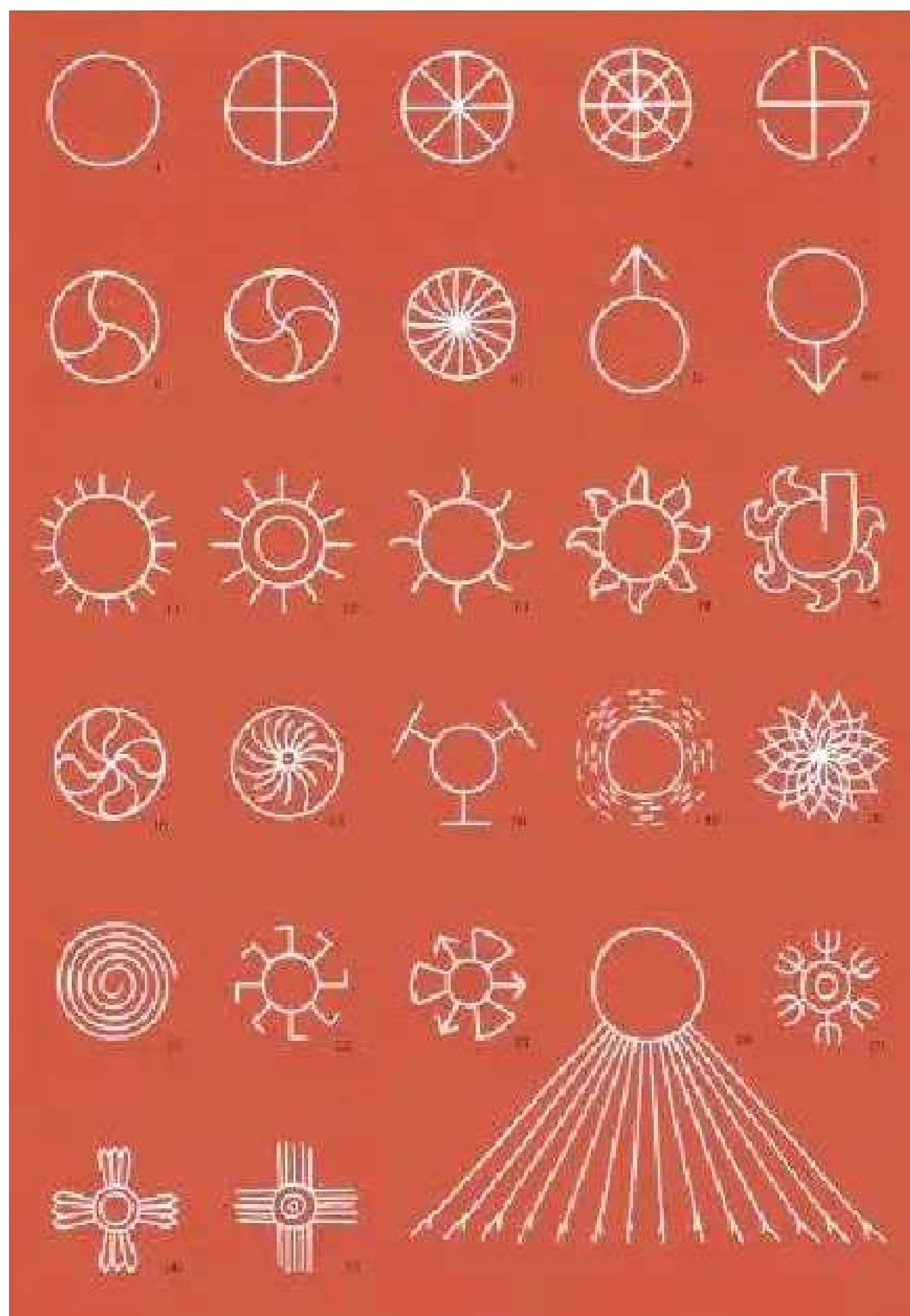
5a



Evoluția eclipsei totale de Soare de la 11 august 1999 în Franța. Fotografiile sunt luate la intervale de circa un minut.

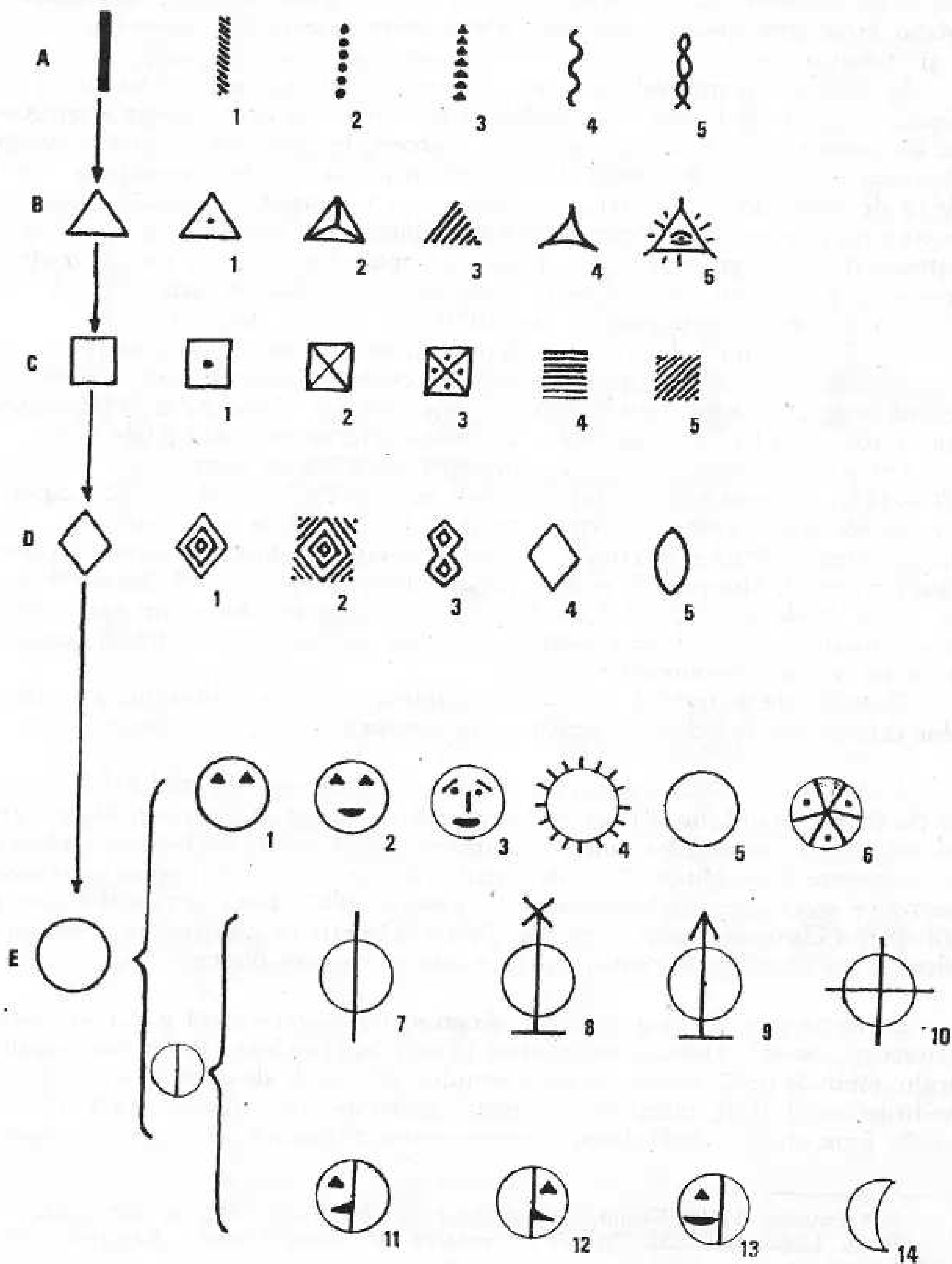
5b

SOARELE – REPREZENTĂRI SIMBOLICE ÎN DIVERSE CULTURI



6

Fig.6. în Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, Denges(Lausanne) 1983, p.181-„ *Astrul zilei şi reprezentările sale simbolice în diverse culturi*- 1- Simbol fundamental şi universal al Soarelui, al Universului, al eternei reîntoarceri; 2- Simbol solar primitiv. Cele patru puncte cardinale, crucea în lume; 3-Roată solară, cu raze interne, reprezentând căldură.Semn creştin cu inițiala greacă X; 4-Soarele(cercul interior) iradiind Pământul(cercul exterior);5- Semn solar deschis, în formă de svastică, schema de bază a numeroase simboluri solare şi vitale; 6-8: Liniile interne nu sunt numai raze, ele indică rotirea, traiectoria în cer: 6- un similar simbol trinitar. 7- Roată solară, sau a vânturilor; 9- Soare răsărind; 10- Soare apunând. Element(ca şi 9) de semne pseudo-ştiințifice; 11-Soare strălucind, imagine clasică a astrului, dar şi a uterului matern indispensabil vieții; 12- Motiv al unei monede indiene; 13- Motiv modelat în metal.Creta; 14-Soare cu raze înflăcărate; 15- Semn al pieilor-roşii pictat pe o piele de animal. Sensul vetrei este oarecum clar; 16-Roată solară. Pictură țărănească din Alpi; 17-Motiv dintr-un mormânt roman; 18- Soare într-o lume împrejmuită. Cnossos; 19- Vechi simbol chinez al forțelor naturale; 20- Desen cu ajutorul nisipului.India; 21- Simbol celtic tipic al cultului solar; 22- Soare troian cu picioare; 23 şi 25-Motive de pe monezi din India; 24-Hieroglifă egipteană de *bun augur* (razele mângâind pământul); 26-Nmotiv de pe ceramică hopi. Arizona; 27-Motiv incizat în argilă. Asiria.”



Motive geometrice scrijelate pe coloana cerului derivate din: linie (A); triunghi (B); pătrat (C); romb (D); cerc (E).

Fig.7.

PLANŞA E - PRINCIPALE SEMNE ALE CULTULUI SOLAR

ARHETIP

121 DE LA 3500 PÂNĂ ÎN ANUL ZERO

Fig.8.

G. SEMNE ALE UNUI SUBSTRAT CULTIC COMUN

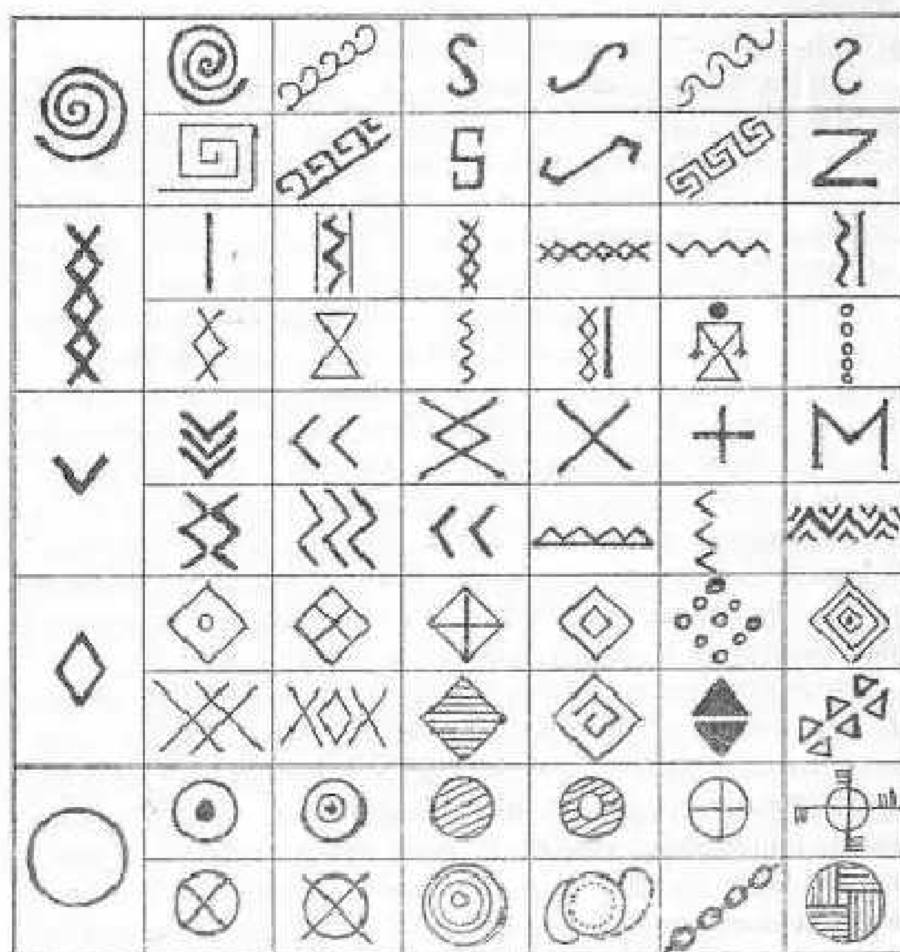
Vetre originare în Spaţiul Carpatic	Perioada	Semne identice	Regiuni asiatice cu simboluri carpatice
Hăbăşeşti	mil. V		Cujarat
Tangiru	mil. II		Rajastan
Govora	mil. V		Rajastan
Turdaş	mil. V		Sikkim
Târpeşti, Valea Lupului	mil. V		Assam
Drăguşeni	mil. IV		Pradesh
Vădastra	mil. V		Assam
Cucuteni	mil. V		Haryana
Cuina Turcului	mil. X		Assam
Circea	mil. VI		Cujarat
Gura Baciului	mil. VI		Pradesh
Cucuteni	mil. V		(pretutindeni în Asia)
Cucuteni	mil. V		Cujarat
Cuina Turcului	mil. X		Kerala

Fig.9a

Vetre originare în Spaţiul Carpatic	Perioada	Semne identice	Regiuni asiatice cu simboluri carpatice
Porţile-de Fier	mil. VI		Haryana
Tg. Ocna-Podei	mil. III		Cujarat
Cuina Turcului	mil. X		Tamilnadu
Cuina Turcului	mil. X		Assam
(pretutindeni în Carpaţi)			Cujarat, Rajastan, Pradesh
Dealul Fântânilor-Traian	mil. IV		Sikkim

Fig.9b

E. SEMNE ARHAICE IMPORTANTE ÎN GRAFICA NEOLITICĂ A STAŢIUNILOR CARPATICE



111

Fig.10

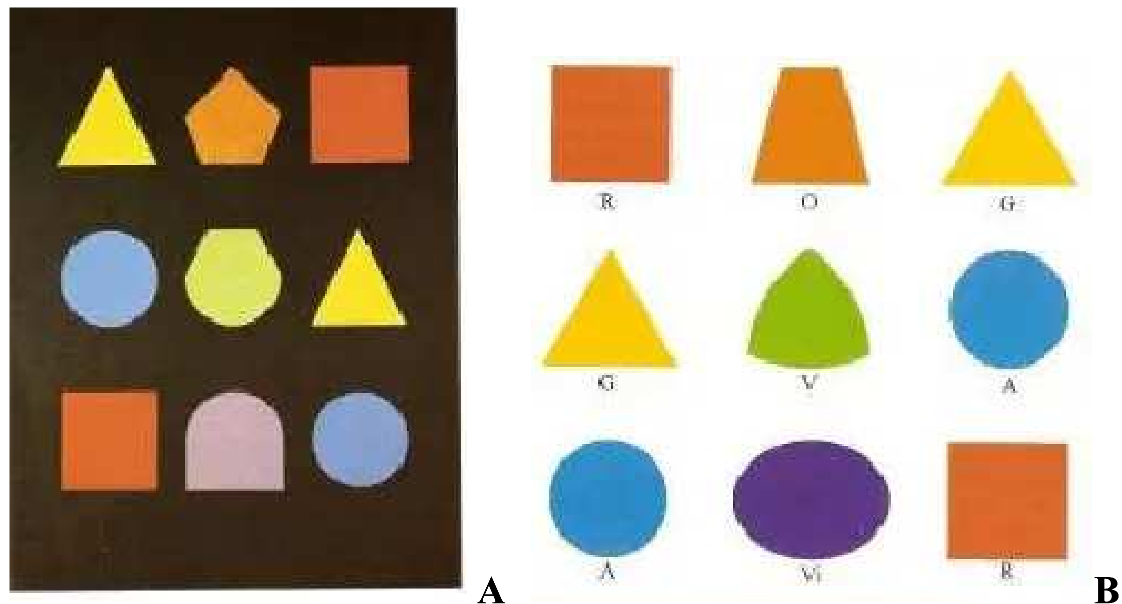


Fig.A. În Europa secolului XX , la Şcoala Superioară de Arhitectură, Arte şi Meserii *Bauhaus*, (1919-1933), triunghiul, cercul şi pătratul, ca forme geometrice primare, corelate culorilor principale, generează prin a lor combinare forme derivate, ce sunt relaționate culorilor secundare (complementare).

Fig.B. Johannes Itten, care predase la *Bauhaus* şi sintetizează în *Arta culorii* cunoştințele folosite şi deduse în experiența sa didactică şi artistică, ne expune lapidar „ideea convergenței culorii cu forma...:*Când expresia unei forme coincide cu expresia unei culori, efectele lor se cumulează.*Pe de altă parte, pictorul va simți, desigur, nevoia ca *un tablou a cărui expresie e determinată în principal de culoare să-şi dezvolte formele plecând de la culoare, pe când un tablou axat pe formă, dimpotrivă, să-şi primească culorile pornind de la formă*...(*Ca şi Itten, dar mult înaintea lui, Kandinsky crede că roşul corespunde unghiului drept şi pătratului, galbenul este propriu unghiului ascuțit şi triunghiului, iar albastrul se potriveşte cu unghiul obtuz şi cu cercul). Principiul lui Itten ne trimite cu gândul la orientarea cubistă(care a cultivat la modul spectaculos forma), la expresionism sau la futurism(curente interesate atât de formă, cât şi de culoare), ca şi la superbii pictori impresionişti, apoi la cei care țin de taşism ori la fovii obsedați şi de lumină şi de culoare.Dar, cum putem constata cu uşurință din aceste trimiteri, coordonarea, *îmbinarea* cu orice preț a culorii cu forma nu constituie o regulă inextricabilă. Aşa se face că, deşi opiniile celor doi mari profesori de la Bauhaus concordă în privința corespondențelor mari dintre forme şi culori(*), în artă sentințele fără drept de apel sunt neavenite.Următorul text al aceluiaşi Kandinsky propune un punct de vedere nou*: Pare limpede că nepotrivirea dintre formă şi culoare nu trebuie socotită*

ca exprimând o lipsă de armonie, *ci dimpotrivă, ca o nouă şansă spre o nouă armonie. Întrucât numărul culorilor şi al formelor este infinit, combinaţiile posibile sunt şi ele infinite - la fel ca şi acţiunile lor.*”[27]Asemenea situaţii apar de fapt în istoria artelor ca salturi care introduc noi maniere de abordare şi de lucru, stiluri şi curente ce diversifică vizualul permanent, derivează formele şi introduc recurenţe, combinând ori asociind viziuni şi idei.

2.3.1.1. Cercul, mandorla, spirala

“ *Adevărata cunoaştere este un cerc*”
(Hegel)[28]







Fig.1 **Fig.2** **Fig.3**

Forma cercului apare pe pământ şi în creaţiile omului în multiple situaţii. Dintre acestea, în zona Africii, cea considerată propice climateric pentru saltul evolutiv al fiinţei umane, întâlnim naturalul cerc al căldării unui vulcan din Etiopia(**fig.1**), apoi picturi pe stânci, în care figura umană poate susţine o amplă formă circulară(**fig.2**), ori seamănă cu o bizară siluetă având parcă o cască de cosmonaut(**fig.3**). Secondată lateral de nişte discuri în poziţii diferite, respectiva formă amplifică senzaţia de inedit a picturii rupestre de la Tassili n’ Ajjer, Algeria[29]Tot în vastul spaţiu african, în care figura umană este

---

[27] Liviu Lăzărescu, *Raportul dintre culoare şi formă* în *Culoarea în artă,*Ed. Polirom, Iaşi, 2009, pp.183-184

[28] Ştefan Odobleja, *Introducere în logica rezonanţei* ,Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1984, p.83

[29] „Frescele din Tassili nu sunt singurele mărturii ale unor culturi preistorice din Sahara. Nu sunt nici măcar singurele mărturii că Sahara a fost cândva un ţinut umed. Dar ele ne îngăduie să ne formăm o imagine despre diferitele tipuri de populaţii care s-au succedat aici pe o perioadă de circa 6000 de ani (cu ocupaţiile, modul de viaţă şi ritualurile lor), inclusiv despre evoluţia faunei şi, implicit, modificarea climei în Sahara.Cele mai vechi picturi datează, probabil, de la începutul mileniului al VI-lea î.Hr., iar cele mai recente de la începutul erei noastre. Henri Lhote deosebeşte patru mari perioade din care par să facă parte manifestările de artă din Sahara şi anume: perioada vânătorilor sau a bubalului (neoliticul timpuriu); perioada păstorilor de bovidee (neolitic); perioada calului (protoistorică) şi perioada cămilei

preferata exprimărilor artistice, realizate îndeosebi tridimensional, aflăm o diversitate de măşti şi sculpturi în lemn cu forme esenţializate. Împodobite cu ornamente pictate şi incrustate, simetrice şi ritmice, liniare, circulare, spiralate, rombice, etc. , asemenea realizări au influenţat hotărâtor arta modernă, care şi-a însuşit principiile lor compoziţionale şi expresive. Astfel, nu numai abstractizările sculpturale(**fig.4-7**) ci şi însăşi ţesăturile care acoperă corpul uman(**fig.8**), toate privite ca forme spaţiale, influenţează extinderea lor dinspre interiorul casei către exteriorul acesteia, pe care o cuprind ca într-un viitor happening din spaţiul occidental.



[30] [31] [32] [33] [34]

Fig.4 **Fig.5** **Fig.6** **Fig.7** **Fig.8**

Pe alte coordonate geografice, în zonele Oceaniei, credinţele cosmogonice şi şamanice se împletesc cu apetenţa pentru visare, însăşi miturile îndicând visul ca fiind baza provenienţei lumii. Preferinţele artistice fructifică toate materialele naturale, iar corpul uman, apreciat ori chiar sacrificat, este din nou actorul complet, care suportă împodobiri abundente şi uneori şocante, cu pene, plante, sfori, oase, scoici, pietre, fildeş, flori, seminţe, tatuaje, veşminte, metale prelucrate, etc. Obiectele, îndeosebi cele utilitare, au ornamente figurative şi forme geometrice care redau simboluri ancestrale(**fig.9 şi fig.10**).

(începutul erei noastre). În cadrul acestor perioade, cercetătorul francez distinge nu mai puţin de douăsprezece stiluri," în ale căror imagini formele rotunde şi circulare caracterizează destule reprezentări în care apar figuri umane, animaliere şi simbolic-extraterestre. *http://www.galeriadearta.com/articole/frescele-din-tassili-284.htm*

[30] *http://artboom.ro/wiki/_detail/culturi-si-curente/introducere-arta-africii/masque-teke-congo-bois.jpg?id=culturi-si-curente%3Aintroducere-in-arta-africii*-Mască din Congo, având motivul sămânţei integrat formelor convexe şi concave, simetrice şi ritmice.

[31] *http://artboom.ro/wiki/_detail/culturi-si-curente/introducere-arta-africii/statue-kuyu-a-tete-amovible-congo-bois.jpg?id=culturi-si-curente%3Aintroducere-in-arta-africii.* Statuetă congoleză din lemn, cu încrustaţii de arce, meandre şi cercuri, repetate ritmic.

[32] *Ibidem, detaliu*

[33] *http://artboom.ro/wiki/_detail/culturi-si-curente/introducere-arta-africii/tambour-bameka-bamileke-cameroun-bois.jpg?id=culturi-si-curente%3Aintroducere-in-arta-africii* – Obiect de ritual cu peşti şi spirale, susţinut de siluete umane, flectate.

[34] Velur din Kasai, cu reţea de romburi(sau de pătrate pe colţ). *//translate.google.ro/translate?hl=ro&langpair=en%7Cro&u=http://en.wikipedia.org/wiki/African_art*



Fig.9



Fig.10[35]

Arta aborigenilor australieni, se încadrează conceptual în coordonate similare cu arta populaţiilor venite dinspre Africa şi Asia, care au străbătut teritorii pe uscat şi pe apă, în căutarea unor spaţii în care şederea să poată fi de mai lungă durată.

Conglomerat de acumulări şi de influenţe, arta veche din Australia este estimătă a fi asemănătoare ca orientare cu arta triburilor care au trecut în vechime, pe banchize, în America de Nord şi apoi au coborât spre centrul continentului, formându-se ca amerindieni în spaţii mai calde şi mai fertile, din zonele Perului şi ale Mexicului.

Cercul[36] este "simbolul geometric cel mai important şi cel mai larg răspândit, a cărui formă este prefigurată şi de imaginea apariţiei soarelui şi lunii; potrivit speculaţiilor filosofilor platonicieni şi neoplatonicieni, cercul este forma perfectă: legendarul templu a lui Apollon este descris, la hiperboreeni, rotund ca un cerc (aluzie la construcţia artistică

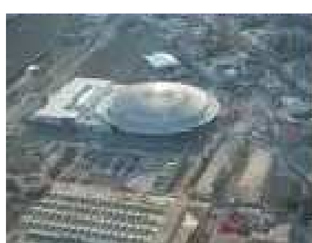
---

[35] *http://www.janesoceania.com/oceania_arts/index.htm&prev=/search%3Fq%3Darte%2Bplastice%2Boceania* **Fig.9**.-Sculptură în lemn, cu spirale şi figură umană, etc., pentru un mare canoe- Maori, Noua Zeelandă.**Fig.10**-Tetieră din lemn, cu încrustaţii geometrice şi cosmogonice din fildeş (cerc, triunghi, pătrat, stea, semilună, soare, cometă)- Insulele Fiji.

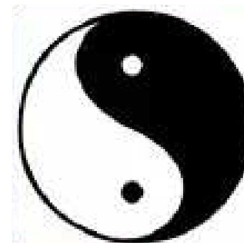
[36] „ În timp ce pătratul este apropiat de om şi arhitectură, cercul este legat de divin : din timpuri străvechi un simplu cerc a reprezentat eternitatea, deoarece nu are nici inceput nici sfârşit. Un vechi text spune ca Dumnezeu este un cerc al cărui centru este pretutindeni, dar a cărui circumferinţă este nicaieri. Cercul este în mod esenţial o figură dinamică: este baza oricăror mişcări rotative, tuturor încercărilor pentru o mişcare perpetuă.Cu toate că este cea mai simplă din toate curbele, cercul este considerat de către matematicieni un poligon cu un număr infinit de laturi. Cercul este uşor de găsit in natură: trebuie doar să aruncăm o mică piatră în apă. Sfera, pe de altă parte, se formează spontan din bulele de săpun. Un copac creşte conform unui tipar circular concentric: o secţiune în copac poate dezvălui inelele sale(**fig.11**). Primul lucru ce un copil îl desenează arată ca un cerc. Oamenii formează un cerc în mod spontan când privesc la ceva din apropiere, astfel luând naştere arena, circul, (**fig.12**). etc… Unul din cele mai vechi simboluri este un disc făcut din două părţi egale şi dinamice: Yang-Yin(**fig.13**)., ce reprezintă echilibrul de forţe opuse în orice conţine viaţă." (din Bruno Munari, *Discovery of the Circle*, English translation by Marcello and Edna Maestro, Monumental Printing Co., Baltimore, Md, , 1966, p.51.)



11.



12.



13.

preistorică de la Stonehenge din sudul Angliei), iar cetatea regală din “Insula Atlantida a lui Platon, ca un sistem de inele concentrice de uscat şi apă”.

14[37]

În timpul celor 15 secole cât se consideră că ar fi fost fără încetare reamenajat, monumentul megalitic de la Stonehenge(S Angliei) ar fi avut 3 faze de constituire etapizată.(**fig.14**) Faţă de şanţul circular dublat de un taluz şi 56 de găuri , constituite în jur de anii 3000 î.H, pe la 2600 apar megaliţii , pietre albastre ca o dublă potcoavă, cărora între 2500-2300 le este adăugat marele cerc de pietre din gresie(acoperite şi reunite la partea superioară prin buiandrugi ori lintouri) şi triliţii interiori în formă de potcoavă. Toate acestea vor fi ulterior încercuite de două rânduri de pietre albastre. Mai târziu este săpat un dublu cerc de găuri a căror funcţie nu se cunoaşte. În tot ansamblul, intrarea principală era marcată de trei pietre, din care nu a mai rămas decât cea numită a Masacrului, prăbuşită. Soarele, astrul dătător de lumina care întreţine viaţa, a determinat încă din preistorie o atitudine de religiozitate faţă de puterea lui din partea omului aflat la discreţia factorilor de mediu care îi condiţionau existenţa. Astfel, forma circulară a Soarelui a fost preluată şi prelucrată cultic, formându-se astfel exprimări religioase şi

[37] Sylvie Briet, *Quel est le secret de Stonehenge* ? în *7 Mistères de la Science* din *Sciences et Avenir*, hors-série, nr.159, iulie-august 2009, p.20

artistice concordante în anumite privințe(forme circulare de sanctuare şi motive-simboluri ornamentale, atitudini de adorare, etc.) şi totodată diferite ca substanță ideatică în privința conceptelor ce se atribuiau puterii astrului zeificat şi obligațiilor muritorilor dependenți față suprematia sa imanentă, manifestată şi extremist, prin prezența excesivă sau lipsa(aparentă) cauzatoare de probleme pentru muritoarea ființă umană.

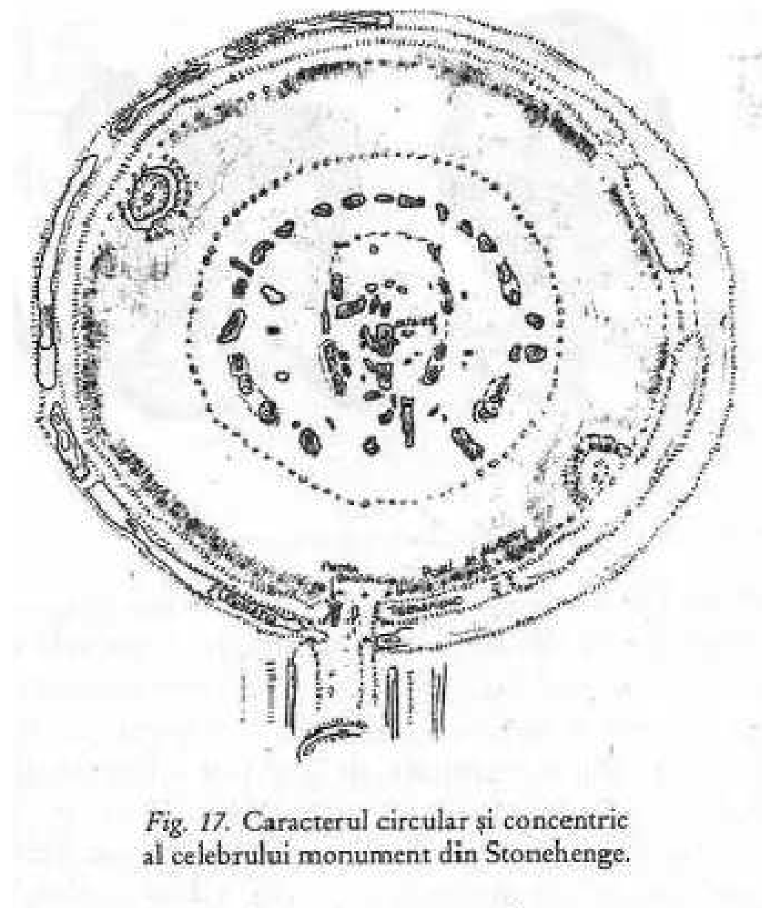
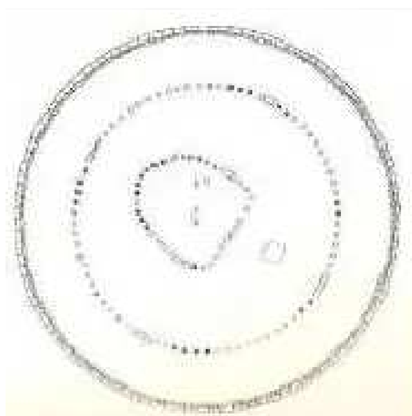


Fig. 17. Caracterul circular şi concentric al celebrului monument din Stonehenge.

. 15



16a



16b

Plan concentric şi vedere laterală ale Sanctuarului dac din sec. I î.H.,Sarmizegetusa-Regia

În România, un loc al vechii Dacii,[38] Sanctuarul rotund de la Sarmizegetusa-Regia[39] evidențiază prezența simbolică şi ritualică a cercului(**fig.16a,16b,16c**) şi la geto-

---

38

http://solif.wordpress.com/„Dionise Peregetul, în 138 d.H., dă semne că ar şti cât se întindea "țara" geților: "În ceea ce urmează voi scrie despre cea mai mare țară care se întindea din Asia Mică până în Iberia şi din

dacii din sec. I î. H.[40], populaţie liberă de la N de Dunăre, pe al cărei teritoriu romanii vor ridica după cucerire construcţii specifice sistemului lor.

De formă circulară apar şi ruinele amfiteatrului (roman) de la Ulpia Traiana Augusta-Sarmizegetusa (**fig.17**), capitala provinciei Dacia fondată la 108-110 cu un plan aproape patrulater, având laturile de 600/540m. şi ziduri înalte prevăzute cu creneluri. Mai târziu, între operele de artă creştină , ca opaiţele de bronz şi gemele găsite la Potaissa şi Romula, întâlnim forma circulară la *donariumul* de la Biertan, jud. Sibiu, " alcătuit dintr-un disc de bronz, în care este înscrisă crucea monogramatică a lui Iisus Hristos, de care atârnă o tăbliţă tot din bronz, cu inscripţia*: Ego Zenovius votum posui*, în traducere „ Eu Zenovie am pus această danie"(**fig.18**).[41]

Nordul Africii până dincolo de Scandinavia, ţara imensă a Dacilor". –„Cel mai vechi cuptor de topit metale s-a descoperit la Câmpeni, în Carpaţi şi datează de prin 4000 înainte de Hristos. L-au ridicat şi l-au dus la British Museum din Londra; dar se spune totuşi că cei din Antalia sunt primii care ne-au învăţat metalurgia. E ciudat să tragi concluzia că o populaţie care nu are zăcăminte bogate în metale ne învaţă pe noi, cei care avem aşa ceva din plin, cum să le prelucrăm."

[39] *http://www.traiesteromaneste.ro/2010/09/11/sarmisegetuza-peste-stonehenge/*

„ Nepromovata locaţie românească ascunde la propriu şi la figurat tainele ei, fiind paradoxal că un complex precum Stonehenge a ajuns arhicunoscut, deşi cel situat la Sarmisegetuza Regia este considerat de astronomi cel mai senzaţional monument arheoastronomic din câte există.

Întâlnim aici un cerc foarte mare, de fapt un calculator megalitic. Acesta are 104 părţi egale, delimitate cu lespezi dispuse vertical. Zona din interiorul cercului de piatră se împarte cu ajutorul unor stâlpi de lemn în 210 proporţii. În afara acestui cerc de mari dimensiuni, se află unul mai mic, divizat tot în părţi egale, cu circumferinţa împărţită proporţional în două zone de 34 de pietre fiecare, prima formată din de două ori câte 17, iar cea de-a doua, în 18 plus 16, ceea ce aşa cum spune Chatelain ajuta la efectuarea calculelor astronomice.

Chatelain sustine "Cele 104 lespezi exterioare corespund, bineînteles, unui ciclu de 104 ani, ceea ce este acelaşi lucru cu 37960 de zile, dată care era şi ea cunoscută, în mod uimitor, atât de cultura maya, cât şi de egipteni. Această particularitate ciclică face ca anii solari de 365 de zile să coincidă cu cei venusieni de 584 de zile, în timp ce trei dintre respectivele cicluri coincid şi cu 146 de ani pe Marte, iar 14, cu 73 de conjuncţii ale lui Jupiter şi Saturn; ceea ce este acelaşi lucru, 1640 de ani lunari".

Chatelain, Maurice – Le temps et l'espace, Paris, Laffont, 1979

Cercul format din 210 pietre însă nu se poate explica întrucât Chatelain susţine că nu există un ciclu astronomic multiplu al acestui număr pe care constructorii Sarmisegetuzei să-l fi ştiut fără ajutorul unei culturi exterioare. Unul dintre multiplii acestui număr, 18270, reprezintă timpul necesar de rotaţie al unei stele invizibile ce se învârte în jurul lui Sirius. Al doilea multiplu este 90720, numărul de zile ale revoluţiei siderale a planetei Pluton. Se ştie însă ca aceste corpuri cereşti au fost văzute abia la începutul secolului XX.

Sursa: Tomas Martinez Rodriguez – Mari mistere ale trecutului, Madrid, 2007 "

[40] Vasile Drăguţ, *Epoca regatului dac* din *Arta românească*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p.48

[41] *Ibidem*, *Epoca daco-romană,* p.63

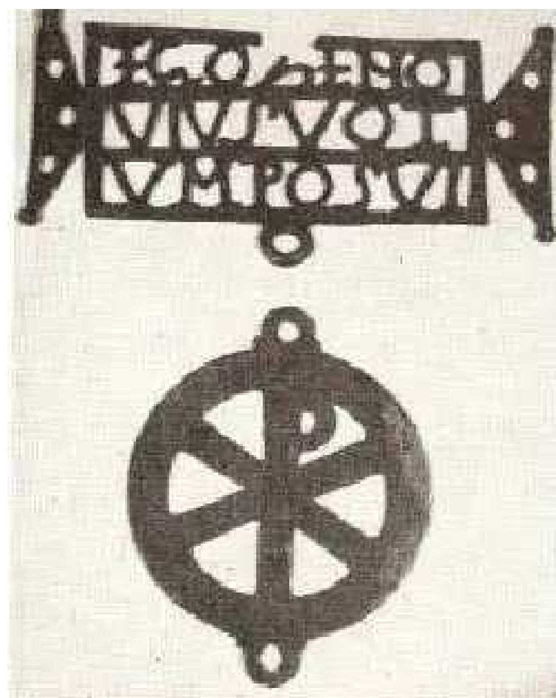


16c[42]

Fig.16c-Sanctuar dacic la Sarmizegetusa-Regia, în timpul solstițiului de vară



17[43]



18[44]

Fig.17. Amfiteatru roman la Ulpia Traiana Augusta-Sarmizegetusa; **Fig.18.**Artefacte de la Biertan-Sibiu

[42] Dan Oltean, *Munţii dacilor.Călătorii pe plaiurile regeşti ale Sarmizegetusei,* Ed.Dacica, 2008, foto.53
[43] Vasile Drăguț, *Epoca regatului dac* din *Arta românească*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p.54
[44] *Ibidem*, *Epoca daco-romană,* p.62



19[45] 20[46] 21[47]

"În sistemele mistice Domnul este imaginat asemeni unui cerc cu centrul omniprezent, pentru a simboliza perfecţiunea şi înţelegerea umană fără egal (nemărginirea, veşnicia, absolutul). În cerc nu se văd nici începutul, nici sfârşitul, nici direcţia, nici orientarea, iar "bolta cerească" – din cauza formei circulare a orbitei aştrilor (vezi Stea) spre polul ceresc – este prezentată ca o cupolă de formă circulară, motiv pentru care cercul este şi simbolul cerului şi a tot ce ţine de latura spirituală. Când are în interior înscrise spiţele, el devine un simbol al roţii, fiind în plus o expresie a dinamicii, în opoziţie cu imuabilitatea cercului."[48] Un motiv simbolic străvechi şi recurent, Floarea Vieţii, este format din cercuri intersectate, prezenţa lui întâlnindu-se în zone diferite de pe Pământ şi în perioade diverse(**fig.19-23**). Referitor la antichitate, se dovedeşte astfel o dată în plus existenţa posibilităţii unor comunicări între oameni situaţi la distanţe apreciabile, chiar pe continente diferite, fapt care incită cercetătorii să afle răspunsuri plauzibile asupra naturii mijloacelor de transmitere şi de contact.

---

[45] James K. Hoffmeler, *Arheologia Bibliei*, Ed. Casa Cărţii, Oradea,2009, p.154-Floarea Vieţii pe Chivotul lui Caiafa, sec.1 d.H., Israel

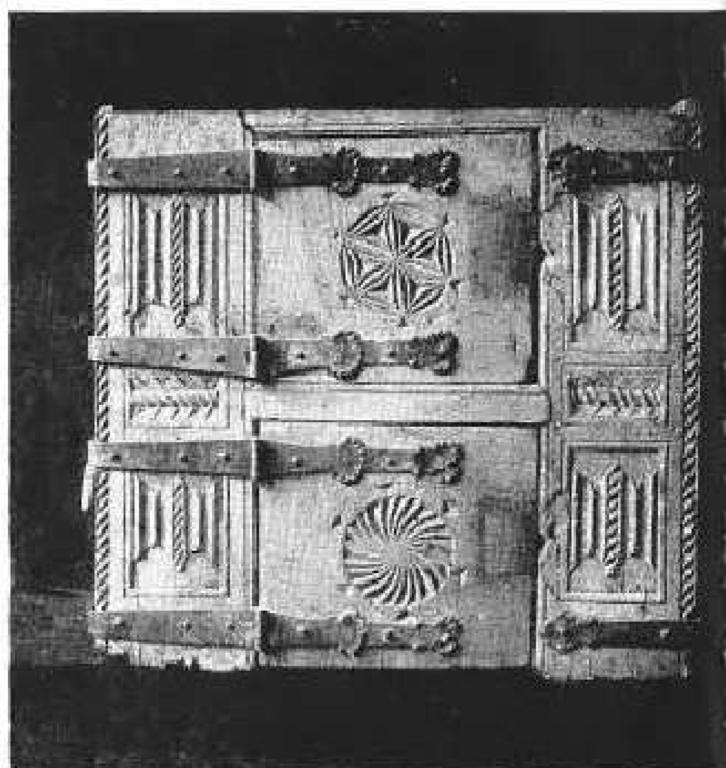
[46] *Casele cu poveşti*, Formula AS, nr.690, 2005-Paulin Nuotkla, un artist romans, specializat in sgraffito, conservând un vechi ornament mural ce include Floarea Vieţii, pe faţada unei case din La Punt, Engadina, Elveţia, 2005

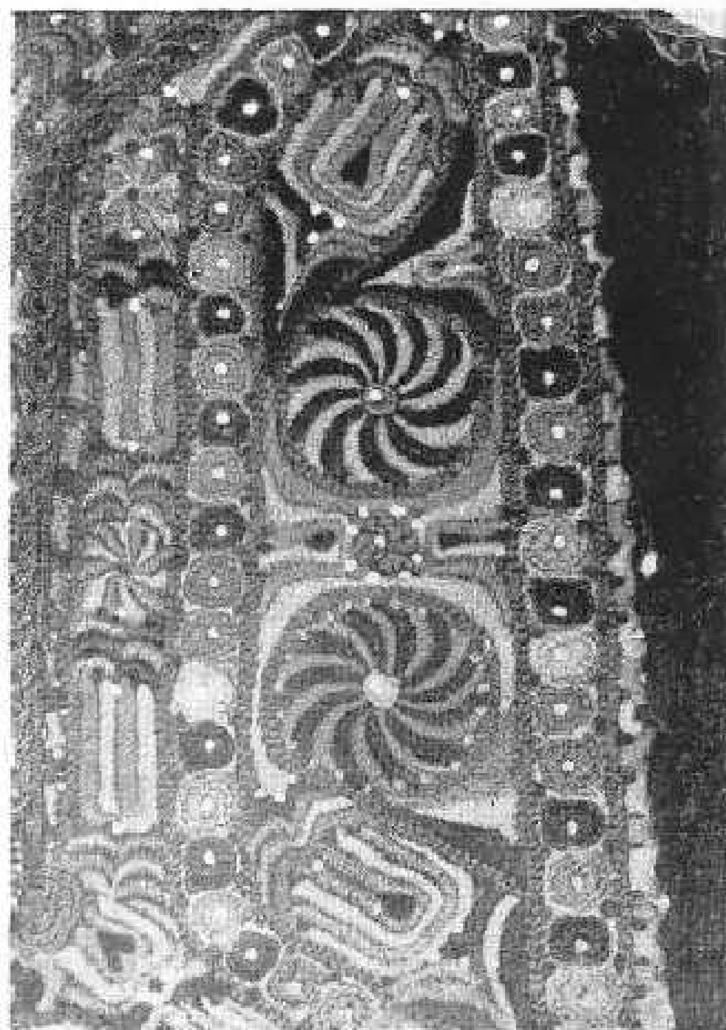
[47] Dan Oltean, *Munţii Dacilor –Călătorii pe plaiurile regeşti ale Sarmizegetusei*, Ed. Dacica, Bucureşti, 2008, foto.9-Floarea Vieţii ca motiv solar, încrustată pe un stâlp funerar cu motive geometrice, aflat *in situ* la Purcăreţi(Transilvania,la N de Sarmizegetusa)

Fig.22

ORNAMENTE MITOLOGICE
(66—74)







66. Rozetă solară (simbolul vieţii şi al fertilităţii) ca ornament central, brîie convergente de „ferăstraie" şi „dinţi de lup" ca decoruri marginale — sculptate pe tipar de caş. Ţara Vrancei (Virginia Arbore, MJV, Focşani).

67. Vîrtelniţă (succesiunea lunilor şi a anotimpurilor) şi rozetă solară, ladă de zestre, decor frecvent în zonele dintre Germania şi Danemarca (LM, Schleswig), în Elveţia ca şi la alte popoare europene.

68. Simboluri solare brodate, pieptar desfundat, Romanaţi (MS-AP)

49

---

49 Nicolae Dunăre, *Ornamentică tradiţională comparată*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, foto 66-68

A

B

C

Motive solare scrijelate pe coloana cerului

A. *Cercul* cu derivatele lui; B. *Roata solară* cu derivatele ei;
C. *Soarele* cu derivatele lui (tri si tetraquetum, sigma şi rozeta)

Fig.23[50]

---

[50] Romulus Vulcănescu, *Coloana Cerului*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, p.202

– Simbol egiptean al veşniciei este un şnur înnodat sub forma unui inel circular, spre deosebire de antichitate când acest simbol este şarpele (care îşi muşcă din coadă - Uroborus). – Cercuri concentrice apar şi atunci când este aruncat în apă un obiect; picturile rupestre de acest fel, realizate prin zgâriere, şi întâlnite deseori pe pietrele funerare megalitice preistorice, pot fi interpretate drept simboluri ale cufundării morților în apă (vezi Lumea de Dincolo) şi poate chiar ale reînvierii miraculoase din sine, în sensul unei doctrine a morții şi renaşterii simbolizate prin cercuri inelare sau unde circulare. – În astronomia tradițională un cerc având punctul central marcat este simbolul soarelui, iar în alchimie, al aurului, metalul analog soarelui. În doctrinele magice cercul are funcția de a ocroti de duhurile rele, la ceremoniile de exorcizare el fiind trasat în jurul magicianului, acesta neavând voie să-l depăşească. Din punct de vedere simbolic, forma geometrică opusă cercului este pătratul, care, în antiteză cu acesta, desemnează universul terestru şi tot ceea ce ține de latura materială. Cercul este simbolul zeului şi al cerului, iar pătratul al pământului şi al umanității. Cunoscuta problemă a "determinării ariei cercului", a transformării unui pătrat într-un cerc cu aceeaşi suprafață (cu centrul geometric perfect) simbolizează eforturile oamenilor de a reuşi trecerea propriei esențe în cea a divinității şi de a se purifica ajungând la esența divină. Problema transformării, de nerezolvat cu ajutorul instrumentelor geometrice obişnuite, este o alegorie, des întâlnită în Renaştere, pentru aspirația oamenilor la "ardoare", alegorie care joacă un rol important şi în simbolistica alchimiei. Fără a intra în detaliile problemei egalității suprafețelor, kabbala este şi ea preocupată de cerc şi de pătrat, cercul înscris într-un pătrat fiind interpretat ca un simbol al "scânteilor" divine din interiorul învelişului material. – În iconografia creştină aura (nimb) este reprezentată sub formă de cerc, iar cercurile concentrice sunt de asemenea creația primordială a Domnului – "cercul de pământ" în care omul a fost abia mai târziu aşezat; Creatorul l-a desenat cu un compas (Bible Moralise, sec XIII) sau s-a dezvăluit aluziv sub întruchiparea unei mâini care iese la iveală din centrul mai multor cercuri şi străbate "transcendent" (trecând peste ele) spre periferie (frescă romană, Sf. Clement de Tahull, Catalonia, aprox. 1123). În Europa, în proiectarea circulară a lumii predomină ideea cu privire la sferele cosmice aşezate una în alta, în "formă de cupă", iar în Divina Commedia a lui Dante lumea de jos şi lumea de sus sunt imaginate, poetic, în formă de cerc; ierarhiile îngerilor domină această dispunere,

ele fiind văzute ca păzitoare ale sferelor. Trinitatea este deseori simbolizată prin trei cercuri întrepătrunse.[51]

În cadrul artei de factură bizantină(**fig.24-26**) întâlnim forma cercului la reprezentarea *aurelor*, a *nimburilor* şi a *peceţilor* lui Hristos, a *tronurilor* şi a *gloriilor* îngereşti. Variantele de *nimburi* mai pot fi cruciate, monogramate şi stelate, iar *gloriile* mai cuprind forme unghiulare şi ovale, derivate din pătrat, triunghi şi elipsă.[52]

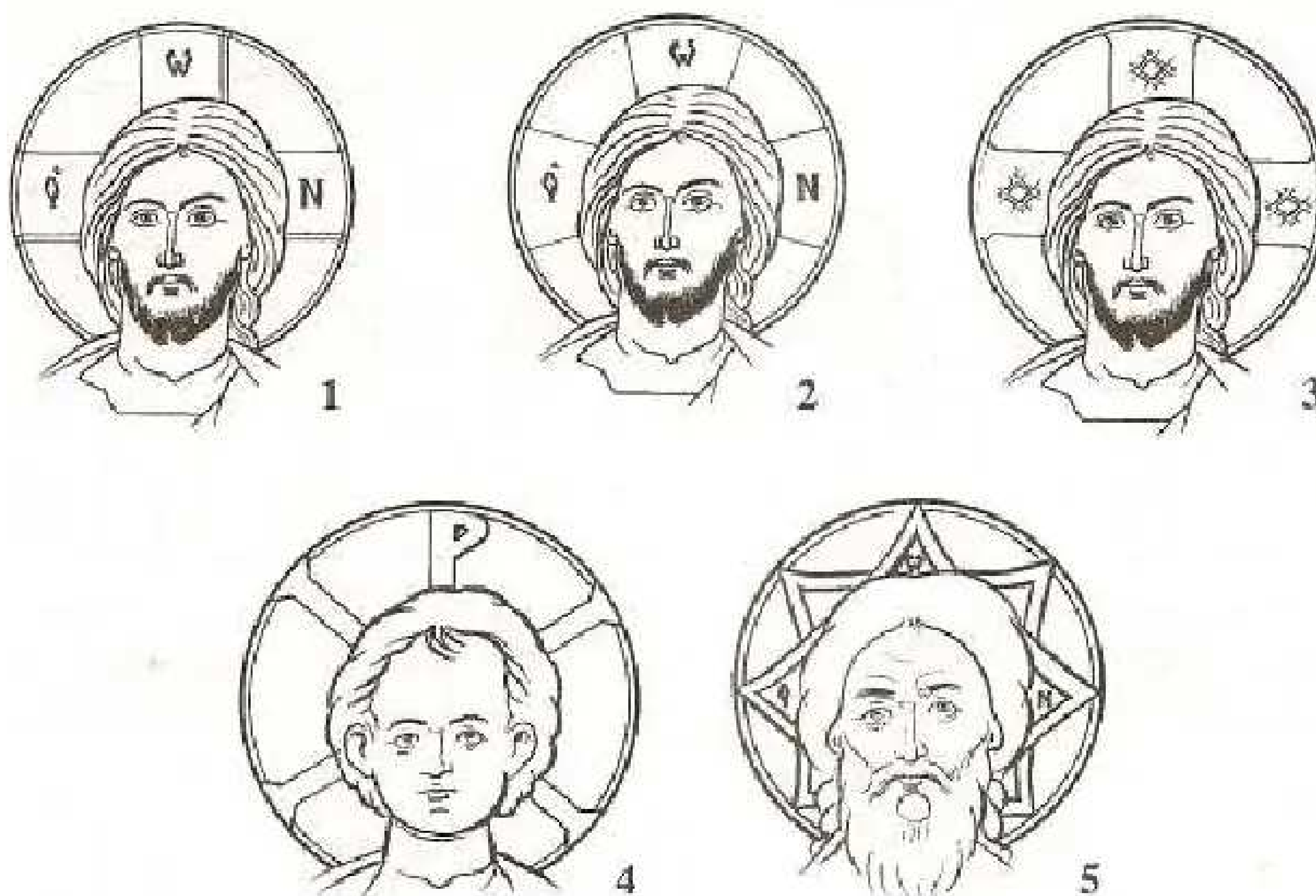
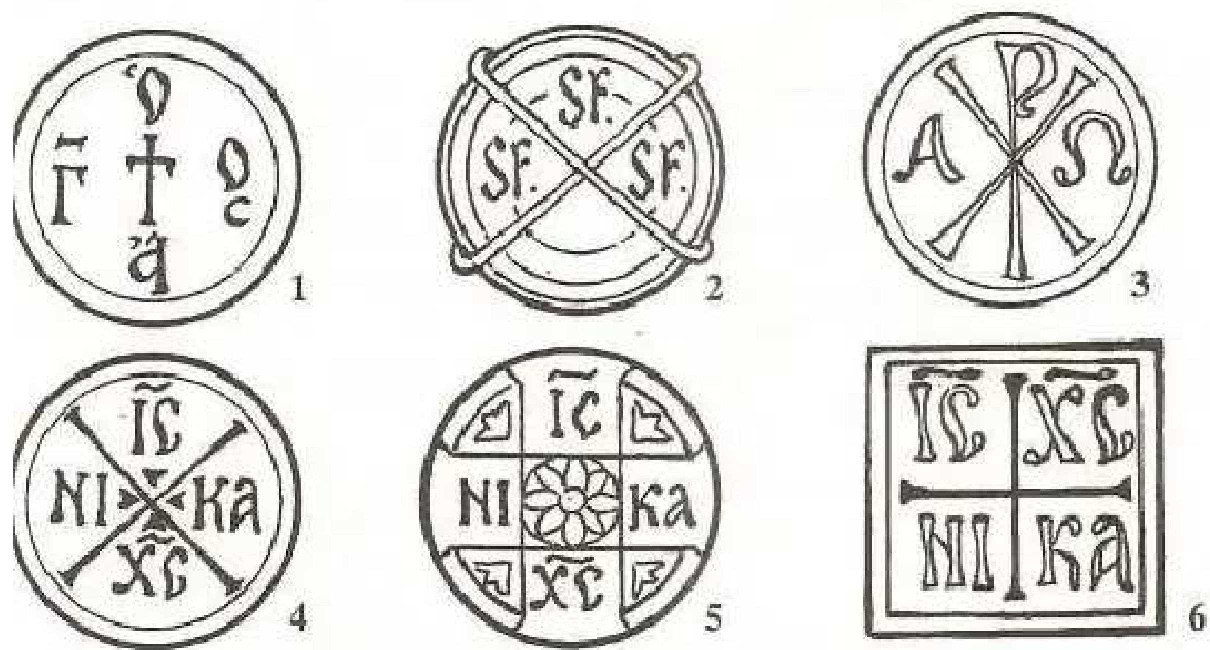


Fig.24

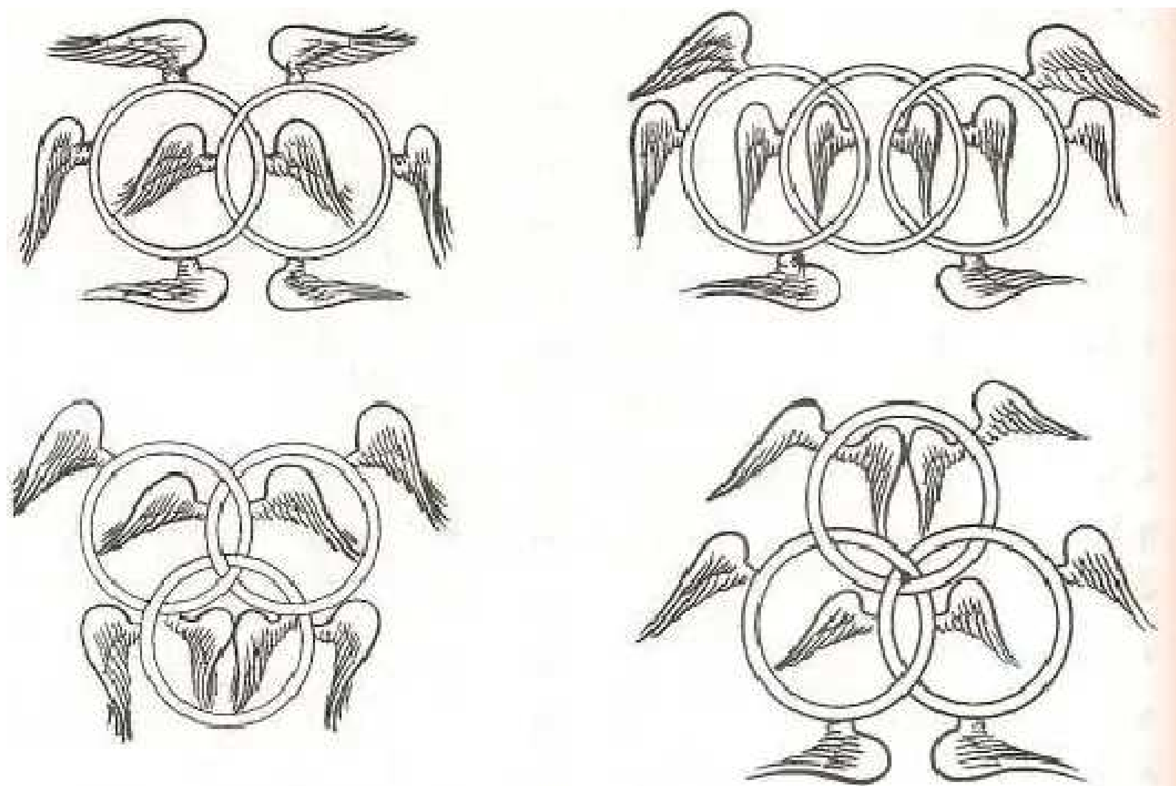
[51] Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri*, Ed.Saeculum I.O.,Buc., 2002, p.89-90

[52] Imagini fig.24-26, din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2000



Pecetea lui Hristos: 1. aghios (grc. - sfânt); 2. Sfânt, Sfânt, Sfânt;
3. monogramată (grc. - hrismon); 4, 5. în cruce; 6. pentru agneț

Fig.25



Tronuri (variante)

Fig.26


27.


28.

Fig.27. Intr-o pictură de sec. XIX de la M-rea Cernica[53], Maica Domnului Orantă apare inconjurată de cercuri concentrice colorate, simulând nuanțele curcubeului. Exprimându-se astfel Slava Dumnezeiască, cercurile mari includ pe jumătatea superioară a diametrului lor vertical compoziția cercurilor aurelor Sfintei Fecioare şi a Mântuitorului Prunc, progresiv micşorate. Aproape centrată, aura Pruncului Iisus este şi mijlocul unei virtuale elipse, care îi cuprinde trupul, susținut la bază de veşmântul Maicii Sale. Această formă imaginară se continuă pe traiectoria brațelor ridicate ale Fecioarei, şi se termină în partea de sus pe marginea aurei acesteia. Independentă de stilul reprezentării figurative, mai naturalist, în raport cu gustul epocii şi influențele primite, structura constructivă a scenei Maicii Domnului orantă rămâne fidelă unui geometrism axat pe simetrie, proporționări armonice şi ritm centripet.

Fig.28. În această icoană grecească de sec. XIV a Sf. Arh. Mihail[54] (dintr-un ansamblu de 7 icoane a unei Mari Deisis dintr-un iconostas), cercurile superioare şi concentrice ale aurei şi părului Său sunt ca mărime uşor diferite de cercul cu dimensiune mijlocie care reprezintă sfera cu cruce şi înscrisuri purtată de mâna Sa stângă. Inițialele X(Hristos), D (Dikaios) şi K(Kritis) de pe globul transparent ne amintesc de Judecătorul Suprem şi a sa Dreaptă Judecată asupra Lumii.

---

[53] Album *România,*, p.98
[54] Manolis Chatzidakis, *Musée Byyantin*, Ekdotike Athenon S. A., Athènes, 1986, p. 27

 **29.**[55]

Fig.29. Mozaicul care reprezintă *Geneza* sau *Facerea* la Catedrala San Marco din Veneția preia drept cadru şi registre compoziționale forma circulară a cupolei. Concentrice şi delimitate de înscrisuri care le mărginesc, cele trei registre inelare figurative prezintă secvențial *Facerea* prin sectoare cu imagini care parcă se reîntorc spre lumina aurie a fondului care le susține şi le evidențiază prin contrast cromatic. Întregul compozițional al scenelor alăturate şi delimitate radial oferă la o primă privire prezența a cinci zone circulare şi a cinci cercuri, grupate central, care sunt corelate cromatic albastrului lumii celeste. Pentru orice artist, *Facerea* apare ca un puternic stimul ideatic, generator de emulație creativă.[56]

---

[55] *Arta romanică,* Ed. NOI, Bucureşti, 2009, p.238

[56] O personală prezentare a naturii simbolisticii, cu accent pe cea iconografică, este realizată de pictorul şi scriitorul Sorin Dumitrescu în *Noi şi icoana*, Fundația Anastasia, Bucureşti, 2010. Extrasele alăturate sunt de la p.374 – 380, de la p. 361 şi 365 fiind imaginile explicative ale mozaicului Facerii de la Catedrala San Marco, Veneția.

„ De ce icoana Facerii şi Izgonirii ni-l arată pe Hristos Întrupat? Oare să fi avut parte Adam şi Eva să-L vadă în rai întrupat înainte să se fi întrupat în istorie?Aceste întrebări atrag altele, la fel de justificate;Exista simbolul în rai? Adam şi Eva foloseau simbolul ca să-L vadă pe Dumnezeu? Era nevoie de simbol pentru a vorbi cu Domnul?

Pare-se că raiul adamic nu cunoştea simbolul şi aceasta înainte de toate, datorită faptului că nimic nu stânjenea comunicarea Logosului cu Adam şi Eva şi contactul dintre realitatea Persoanei dumnezeieşti şi realitatea persoanelor umane.Scripturile şi icoanele Bisericii Universale îi descriu pe protopărinții noştri vorbind cu Dumnezeu „în răcoarea serii”. Adam şi Eva nu se uitau simbolic la Dumnezeu nici Dumnezeu nu li se arăta simbolic.

În schimb, izgonirea lor din rai a avut drept consecință fărâmarea comuniunii divino-umane paradiziace, căscând incomensurabilul hău de comunicare dintre Dumnezeu şi om, moment tragic care a

impus de urgență crearea simbolului, a realității unificatoare care să umple „simbolic” prăpastia comuniunii destrămate. Răspunsul este următorul: simbolul a apărut în lume imediat după Cădere.

...Biografia simbolului ar începe în momentul Căderii protopărinților noştri, al lepădării veşmântului de har şi înlocuirii lui cu „tunicile de piele”, când a început milenara osteneală a generațiilor care le-au succedat de a acoperi, prin „realitatea” simbolurilor religioase, relația ruptă subit dintre ele şi Dumnezeu. Niciuna dintre civilizațiile religioase tradiționale nu a pus vreodată la îndoială realitatea simbolurilor de care s-au folosit şi prin care şi-au chemat zeul. Le-au considerat totdeauna fie una cu zeul, fie părtaşe acestuia, proslăvindu-le şi rugându-se lor cu fervoare idolatră. Omenirea civilizațiilor tradiționale a moştenit nostalgia *paradisului nesimbolic*, a contactului genuin, nemijlocit de simbol, prin care Adam şi Eva îşi cunoşteau Ziditorul. Prima perioadă de după Cădere, perioada fericită a simbolului, rămasă în Tradiția comună tuturor neamurilor, coincide cu ceea ce istoricii religiilor numesc *vârsta de aur*-vârsta memoriei proaspete a Chipului lui Dumnezeu. Popoarele şi l-au amintit destul de bine de-a lungul simbolurilor religioase timpurii, al „paleosimbolurilor”. Prin realitatea acestor simboluri puternice încercau să reactualizeze dumnezeiasca relație pierdută din rai. Alături de nostalgia raiului, neamurile au moştenit întreaga sumă de avataruri de pe urma păcatului originar săvârşit de protopărinți. Necunoştința şi nepurtarea lor de grijă au provocat urmaşilor slăbirea amintirii şi înghițirea ei definitivă de către uitare. Nu le-a rămas decât deznădejdea unei credințe orfane şi amnezice. Toate credințele antice au fost amnezice şi sângeroase. Simbolurile au glisat în preînchipuiri, în chipuri de dumnezei imaginați de oameni. Labilă teologic şi excesiv de bulimică în raport cu „chipurile”, imaginația religioasă a simbolurilor antice este treptat anexată de energiile malefice. Demonii vor lua în posesie simbolurile, pentru milenii la rând. Nici pe întinsul acestei lungi perioade antice, simbolurile nu trebuie considerate semne convenționale; imaginea idolului, fie şi măsluită, n-a reprezentat o pseudorealitate, ceva „ca şi cum ar fi”. Zeii credințelor Antichității nu sunt fantoşe: sunt, de fapt, demonii ei în act. Prin revelația dată pe Sinai, Dumnezeul Cel nevăzut al evreilor, văzut de Moise doar din spate, denunță ca false şi idoleşti toate simbolurile tradiționale ale neamurilor; nu le deconspiră ca semne convenționale, ca preînchipuiri fără putere ci ca idoli şi simboluri cu părtăşie derapată. Dumnezeu nu demască idolul ca ficțiune, preînchipuire sau fals. Verdictul Lui a fost altul, nimicitor: neamurile şi-au făcut idoli din demoni şi se roagă lor. Fără să-şi întoarcă Fața şi fără să se arate măcar evreilor, El le interzice orice simbolizare prin vreun *chip cioplit* făcut din imaginație. Cariera milenară a simbolului antic este întreruptă prin interzicerea totală a oricărui act de imaginare a Dumnezeului nevăzut. Dar Dumnezeu „ amestecându-se în chip nevăzut” cu simbolurile evreilor, i-a determinat să cinstească sacralitatea interimară a preînchipuirii Sale prin simbolurile sacrosancte ale *chivotului legii, năstrapei cu mană, toiagului lui Aaron, tablelor legii* din Sfânta Sfintelor, şi multe altele, putând fi considerate simboluri fără părtăşie cu Persoana Divină, simboluri care circumscriu doar locuirea şi sfatul Său*, în nici un caz ale legiunilor demonice în cadrele Templului. Discursul Arhidiaconului Ştefan deconspiră tocmai sacralitatea expirată teologic a preînchipuirilor mozaismului interimar, iar peste cinci secole, Canonul 82 al Conciliului Quinisext va interzice în Biserică interimatul iconic a prefigurărilor umbratice proprii reprezentării Hristosului Întrupat în icoane.

Acestei primeniri simbolice, realizată de Logos prin suspendarea oricărei false simbolizări a Chipului Său, îi va urma, după câteva milenii de practică a restricției şi de succesive căderi în idolatrie, irumperea în lume a semnului iconic, ipostază sfințită a simbolului de tip euharistic- consecutivă Întrupării şi morfologiilor iconice îmbunătățite haric de Duhul Sfânt.

Deoarece eonul simbolului arhaic a fost contemporan jertfei umane sângeroase, iar cel al „exorcizării simbolului” care a guvernat perioada veterotestamentară a fost contemporan substituirii jertfei sângeroase umane tot prin jertfire sângeroasă, dar a sacrificiului animal, jertfa Domnului pe Cruce, săvârşită odată pentru totdeauna/acum, inaugurează eonul *jertfei nesângeroase* , care are loc la fiecare liturghie, în momentul *prefacerii* pâinii şi vinului în Trupul şi Sângele lui Hristos. Dacă istoria simbolului este istoria mântuirii simbolului, a lungului drum parcurs de simbol de la antica sacralitate primordială, la sacralitățile simbolurilor deviate, până la atingerea plenitudinii adevăratei părtăşii simbolice cu realitatea adevăratului Chip al lui Dumnezeu, înseamnă că realitatea euharistiei coincide, de fapt, cu plinirea realității simbolului. În Sfintele Taine, sfințenia simbolului iconic depăşeşte toate cinstitele părtăşii iconice anterioare, ajungând, prin puterea Duhului Sfânt, nu numai să atingă statutul maxim de simbolizare pe care îl oferă cadrele acestei lumi, ci să introducă în aceste cadre, sub formă de icoane, de simbol iconic euharistic, un tip dumnezeiesc de părtăşie străin de lume, al *părtăşiei simbolice* prin *împărtăşire* directă cu realitatea „ Cinei lui Hristos, din Împărăția Lui.”[56]

Problema idolatriei, în cazul simbolurilor pe care oamenii le formează, aduce în discuție derapajul ideatic şi comportamental, mai ales atunci când, la pavăza respectivelor simboluri se pot petrece fapte reprobabile cu rezonanță în timp. Responsabilitatea exprimării simbolice apare astfel de o importanță majoră, mediile artistice neavând totdeauna în atenție şi implicațiile ori consecințele negative care pot apărea uneori, mai ales atunci când tentația şocului experimentărilor, ori a ludicului corelat acestora, captează într-o măsură totală pe cei interesați doar de maximă noutate şi de inedit. Coordonata psiho-pedagogică a artei este astfel mult prea eclipsată de tendințele şi eforturile de afirmare cu orice preț, educația artistică vizuală riscând a fi tot mai mult privită ca ceva ce se poate produce din mers. Asemenea punct de vedere pare a se ataşa nu atât de cei care ar putea-o practica asupra altora ci mai ales de cei care efectiv ar beneficia de ea. În plus, între arta sacră şi arta laică se păstrează şi se amplifică destule clivaje, omițându-se deseori considerarea faptului esențial, acela că imaginile simbolice ale lor sunt realizate cu similare elemente de limbaj plastic, structurări compoziționale şi procedee tehnologice care le exprimă vizual diferențierile conceptuale şi de aspect ce le individualizează.



30.



31.

Fig.30-Integrată într-o formă circulară, simbolic unificatoare, cu un scut central având 4 vârfuri şi duble curburi, concave şi convexe, stema[57] lui Mihai Viteazul ilustrează pe axa verticală simbolurile reunite ale celor Trei Țări Române

Fig.31-Stema[58] Mitropoliei Bălgradului: 1648,Bălgrad, *Noul Testament*, apare tot într-o formă rotunjită, în cadrul ei fiind figurată Sf. Troiță (Sfânta Treime Vechi Testamentară).

---

[57] Tereza Sinigalia, *Mihai Viteazul ctitor*, Ed. Vremea, Bucureşti, 2001, Coperta IV-Silvia Colfescu(consilier editorial)

[58] Ana Andreescu, *Arta cărții(cartea românească în secolele XVI-XVII)*, Ed.Integral, Bucureşti, 1997,c.113

Fig.32

Sfânta Sfintelor de deasupra cerurilor angelice

primele patru zile ale Facerii Lumii

facerea raiului

zilele a 5-a și a 6-a ale Facerii Lumii



Fig. 2 cupoleta Facerii / Biserica San Marco / Veneția / mozaic / Duecento–Trecento

Fig.33

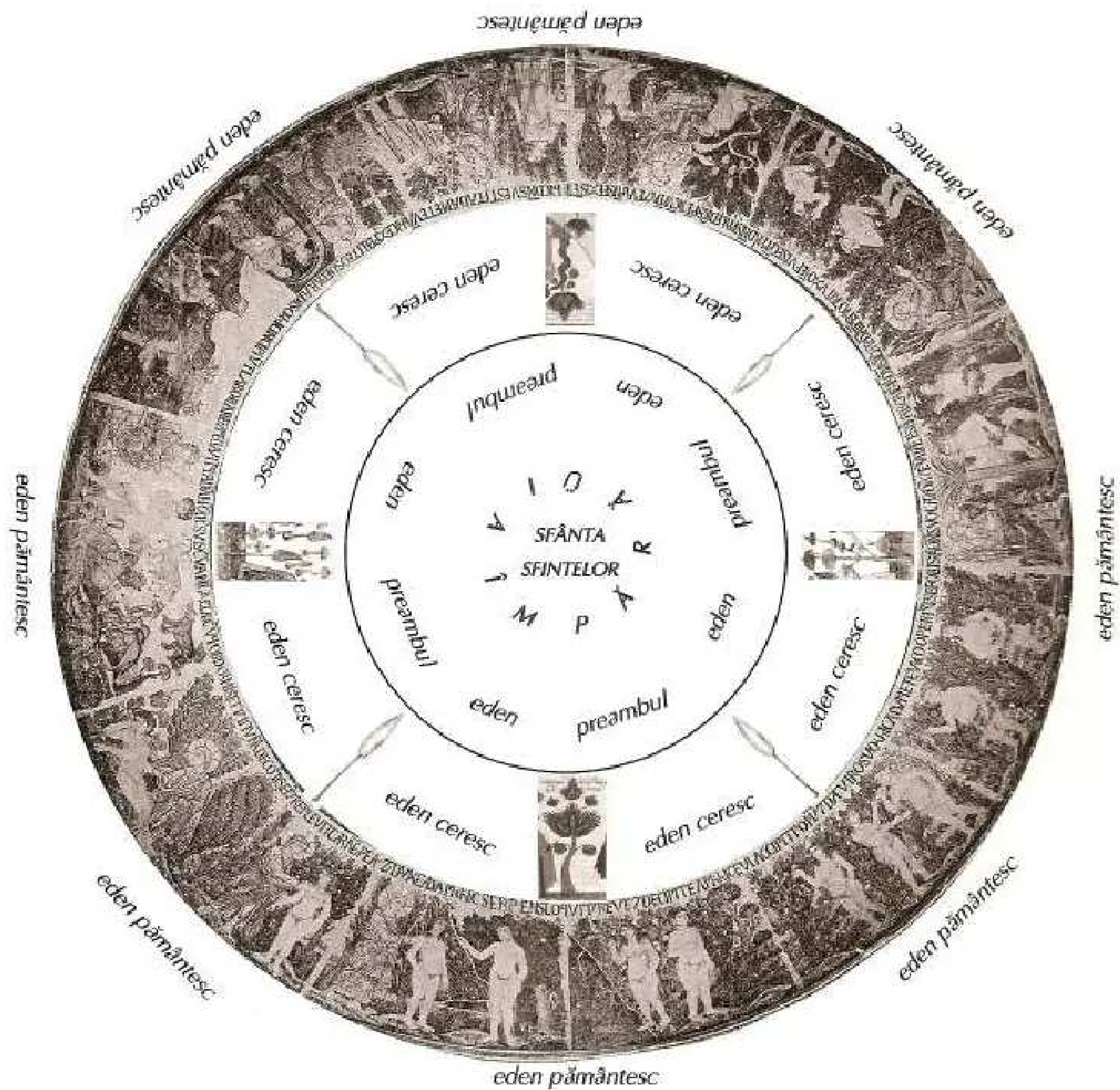


Fig. 14 cupoleta Facerii / San Marco / Veneția / sec. XII /
schema succesiunii inelelor paradiziace:
paradisul pământesc / paradisul ceresc / paradisul–preambul al Împărăției / Împărăția Cerurilor / Sfânta Sfintelor

[59]

---

[59] **Fig. 32 şi 33** -Imagini din Sorin Dumitrescu, *Noi şi icoana*, Fundaţia Anastasia, Bucureşti, 2010

Mandorla

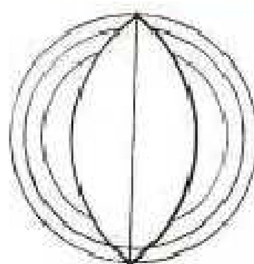
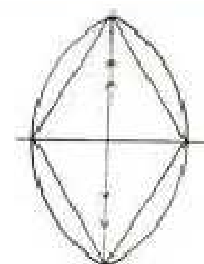
 **34.**   **35.**[60]

Fig.34-35. În unele imagini, nimbul circular în care apare Iisus Hristos(aici în detalii din icoane ale Schimbării la faţă şi Învierii sau Coborârii la iad-fig.34) este o derogare (sau derivare) de la forma mandorlei (lat. *amandula*-migdală), rezultanta intersecției a două cercuri, în care se poate include un romb (format prin simetria unui triunghi echilateral față de una din laturi-fig.35). La originea sa preistorică, se pare că semnul mandorlei, rombul cu laturile curbate şi unghiurile laterale rotunjite, ar fi avut o conotație feminină, asociată naşterii sau stilizării formei organice prin care se face trecerea din pântecul matern în realitatea exterioară, înconjurătoare. În iconografie mandorla este întâlnită ca aură a Mântuitorului, având un aspect asemănător cu cel al unei elipse. Am putea spune că cele două centre ale elipsei ne pot sugera concomitent existența în unica persoană a lui Iisus Hristos a naturii divine şi a naturii umane, prezența Sa exprimând şi legătura între cer şi pământ. În *Noi şi icoana* pictorul Sorin Dumitrescu avansează ideea că, odată cu schisma Bisericii creştine, mandorla, încă prezentă în perioada romanică, se transferă înjumătățită în stilul gotic, arcul ogival reprezentând doar partea ei superioară. În plus, forma mandorlei este asemănătoare formei seminței. [61]

---

[60] Sorin Dumitrescu, *Noi şi icoana*, Fundația Anastasia, Bucureşti, 2010, p.204, 205. n.n. Autorul propune analogia dintre jumătatea superioară a mandorlei Mântuitorului şi ogiva goticului.(p.207-210) „ Logica minimă defineşte mandorla- ogivă forma care, vizual, întrupează optim *pragul Împărăției, poarta spre Împărăție*. Privită dinspre noi, aceeaşi mandorlă poate fi socotită o neîndoielnică fantă spre lumea de dincolo. ...Întreaga mandorlă trebuie citită simbolic ca articulare a două ogive: una cu vârful în sus, în lumină, ca întretăiere de arce îndreptate spre cer- întretăiere a virtuților simbolizate de Maica Domnului-, ca în icoana *Adormirii*, iar alta cu vârful în jos, ca întretăiere înfiptă în adâncul iadului, în întunecimea maximală a păcatului, ca în icoana Coborârii la iad-Învierii Domnului(Fig.8)...Mandorla care centrează mozaicul Schimbării la Față a Domnului de la Sfânta Mănăstire Sinai, terminată în jurul anului 600...este una din probele care atestă Bizanțul Bisericii una ca sursă intensivă, fie şi în germene, a tuturor modelelor şi morfologiilor din arta icoanei.Dacă ogiva, întretăierea a două arce, reprezintă piesa emblematică a stilisticii gotice, s-ar putea emite ipoteza că o voință gotică de tip Suger, dornică să simbolizeze cadrele Împărăției şi intrarea în locul care adăposteşte „bunătăți pe care ochiul nu le-a văzut, urechea nu le-a auzit şi la inima omului nu s-au suit", s-a gândit să înjumătățească mandorla şi să folosească partea superioară, ogiva, cea cu întretăierea de arce îndreptată spre cer, ca model stilistic al unității constructive. Sub aceleaşi auspicii, cu intenții vădit înrudite teologic şi iconografic, s-ar putea presupune că s-a făcut inserția habitusurilor gotice în sinteza stilisticii ecumenice a Musatinilor Moldovei în secolele XV-XVI(Fig.14)"

Fig.36

intretăierea de sus ogiva din cer

MANDORLA ÎMPĂRĂȚIEI

virtutile Maicii Domnului

Adormirea Maicii Domnului





satana

Coborârea la iad

intretăierea de jos ogiva din iad

Fig. 8 mandorla Împărăției
ogiva din cer / ogiva din iad

[61]**Fig.36**, în *Op.cit.,* fig. 15, p.213

Fig.37



Sinai



Cluny





Fig.37,38,39. Următoarele exemplificări de nimburi, raze şi mandorle din *Noi şi icoana* de Sorin Dumitrescu ne favorizează observarea comparativă a curburilor şi unghiularităţilor, a formelor dinamice organice, faţă de cele angulare, precum şi a asocierilor de aspecte figurative şi de abstractizări.

Fig.38.

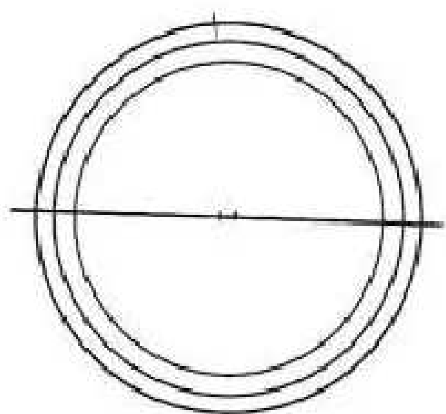


Fig. 1 nimburi

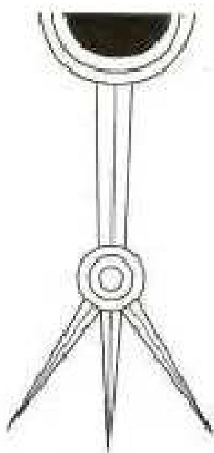


Fig. 2 raze increate

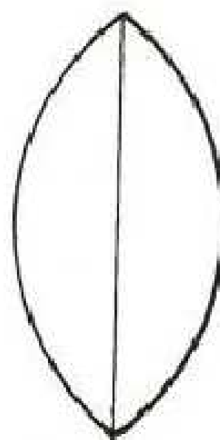
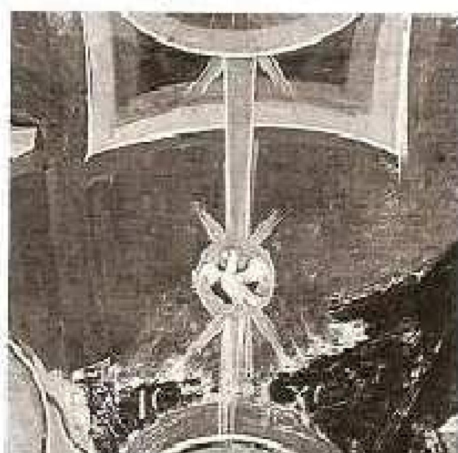


Fig. 3 mandorle



Înălțarea



Botezul



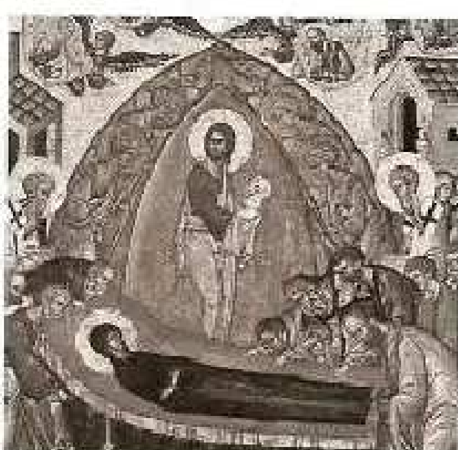
Schimbarea la Față



Parusia



Nașterea



Adormirea Maica Domnului



Maica Domnului în Slavă



Buna Vestire



Învierea





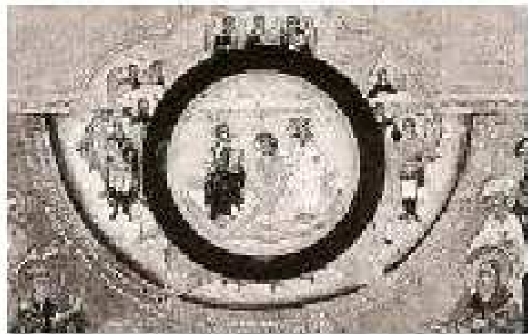




Fig. 4 transcendentul semicircular
de la mantinela icoanei
și câteva versiuni pietiste





Fig. 5 mandorle înscrise în nimburi /
Schimbarea la Față / detalii



Fig.39

Fig.40[62]

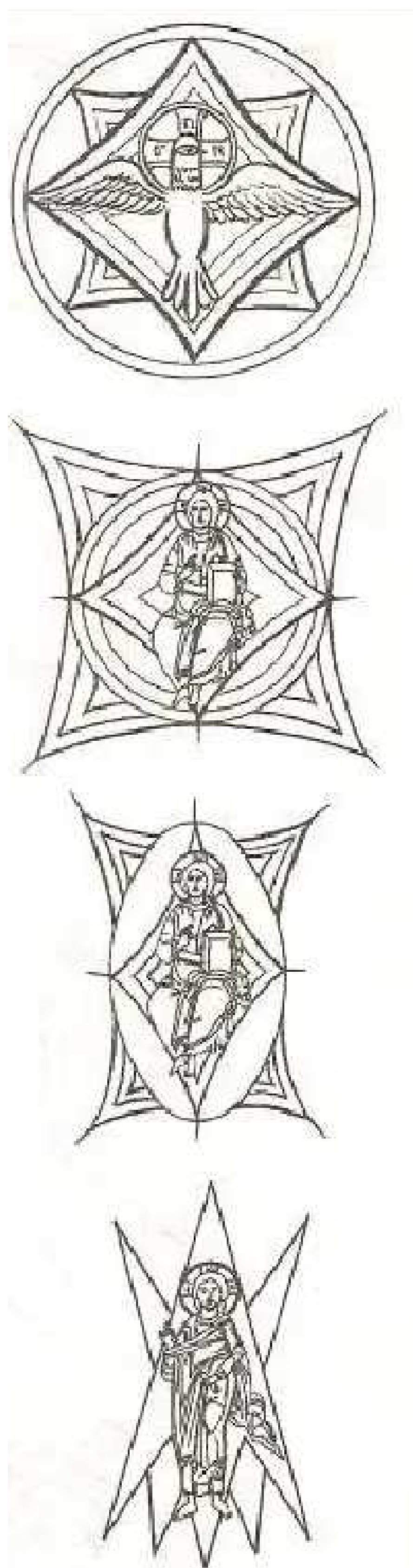
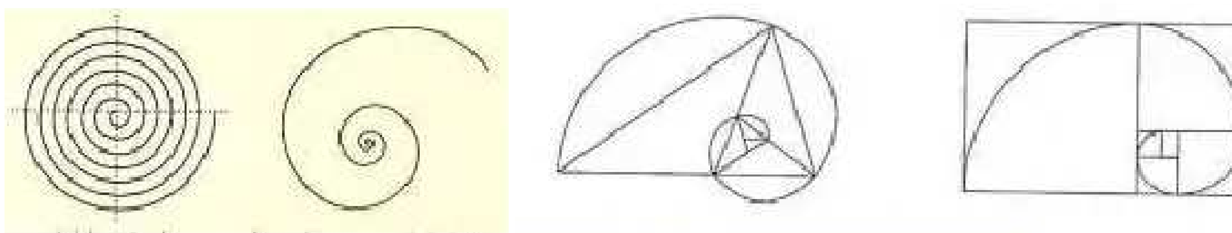


Fig.40[62]

[62] **Fig. 40**, din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, Bucureşti,2000

Spirala - Simbol grafic foarte vechi şi răspândit, spirala(**fig.41**) este înrudită cu cercul şi cu sistemul de cercuri concentrice. Deşi cele două tipuri de simboluri trebuie considerate foarte diferite vizual, cercurile concentrice sau "undele circulare" pot apărea transformate în spirale, dacă sunt desenate rapid. „În principiu, spirala este un sistem dinamic, care, în funcție de modul în care este interpretat, fie se strânge, se concentrează, fie se desfăşoară, mişcarea conducând fie dinspre centru spre exterior, fie dinspre exterior spre centru.



41.[63]

Spirala, aşa cum se manifestă ea şi macrocosmic, în spiralele invizibile cu ochiul liber, se poate să fi fost inspirată de observarea turbulențelor (curenții turbionari) din apa curgătoare, dar şi a vârtejurilor similare care apar când apa sau orice alt fluid se scurge afară printr-un orificiu. În orice caz fenomenul se poate să fi fost interpretat ca o coborâre în "apele morții", ca şi în cazul "cercurilor de unde" (unde circulare, cercuri concentrice), fapt ce ar explica prezența frecventă a unor astfel de simboluri, sub forma desenelor făcute prin zgâriere pe blocurile de piatră ale construcțiilor funerare megalitice din epocile preistorice. Este posibilă însăşi o legătură cu mişcarea aştrilor pe cer în timpul nopții. Nu rareori se poate observa că petroglifele de acest fel (desene zgâriate pe piatră), prin fisurile construcției erau atinse şi brăzdate de razele soarelui în zilele de solstițiu. Întrucât şi soarele în fiecare seară "coboară în oceanul de la apus", pentru ca în dimineața următoare să reapară la răsărit, aceste simboluri pot fi asociate şi cu complexul ideatic al "*morții şi învierii*".[64] În culturile ceramice ce foloseau roata olarului, spiralele apăreau în procesul de fabricație, când un obiect sau degetul se atingeau de lutul în mişcare. Semne simple, spiralele pot să apară şi prin desenarea în joacă şi din plăcere, fără să se presupună ca ar avea neapărat şi un sens simbolic profund. Totuşi, acesta sigur a existat

[63] **Fig.41**- Reprezentări grafice ale spiralei echidistante şi dezvoltată logaritmic, pe o progresie de triunghiuri isoscele şi una de pătrate
[64] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, Ed.Saeculum I.O.,Buc., 2002 p.415

în cazul ansamblurilor descoperite ca probe arheologice, cum ar fi cele de la Seimeni, Dobrogea.[65]

65

http://enciclopediagetodacilor.blogspot.com/



“SEIMENI , DESCOPERIRI CARE POT SCHIMBA CURSUL CARTILOR DE ISTORIE

De pe tinutul de unde Soarele îsi începe calatoria pe bolta cereasca,vizitând meleagurile tarii noastre, vin cele mai noi descoperiri referitoarela venerarea discului solar: cinci sanctuare dedicate acestui cult. În luna martie a.c., urmarind sirul fortificatiilor ridicate de romani pemalul vechi al Dunarii cu scopul protejarii anticului drum danubian, atentiami-a fost atrasa de localitatea Seimeni. Situata la mai putin de 10 km deCetatea Axiopolis, fondata de catre regele de origine greaca a Traciei,Lisimach, localitatea Seimeni este mentionata pentru prima data în jurulanului 1600. O parte dintre soldatii domnitorului Constantin Serban s-aurasculat împotriva lui si au trecut Dunarea. Acesti soldati se numeauseimeni, si se pare ca au întemeiat localitatea cu acelasi nume. Însa,dovezile arheologice sustin ca alti locuitori au fost fermecati de frumusetea malului dunarean, cu multe secole în urma: în sudul localitatii afost descoperita o asezare din perioadaLatene.

Descoperirile efectuate la începutul anului prezinta un fapt surprinzator:soldatii fugari au întemeiat noua localitate exact peste un superb sanctuar tracic sau geto-dacic. De fapt, o buna parte din sanctuar a fost distrusprin construirea caselor si de catre factorii de mediu (lacul), întreagazona fiind supusa eroziunii. Cel mai cunoscut sanctuar de la noi din tara închinat cultului solar estecel de la Sarmisegetuza, în cadrul caruia "Soarele de andezit" are undiametru de 7,1 m. Comparativ cu acesta, sanctuarul de la Seimeni se prezinta cu 58 de discuri, posibil din lespezi de piatra, fiecare disc avânddiametrul de 20 m. Într-un singur disc ar încapea o întreaga gospodarie:casa, curte si anexe. Discurile sunt separate între ele de ziduri cu grosimea de 4,3 m, însa, exista si discuri grupate câte doua. Pe unul dindiscuri, având o pozitie centrala (întreg ansamblul are forma ovala), seobserva o forma spiralata, o posibila rampa catre zeul suprem.”



A



B



C

n.n.Spirala sezizată în zona din dreapta, sus, a imaginii A, langă un cerc aflat în vărful unui delimitări unghiulare, orientată spre un alt cerc al ansamblului , este indicată cu roşu în imaginea B, identică cu C, secvențe mărite şi preluate din alt punct de vedere.

Spirala dublă – cu cele două elemente ale sale, desfăşurarea de sine şi înfăşurarea în sine, ("evoluția şi involuția"), combinându-se într-o singură unitate, permite interpretarea procesului "apariției şi dispariției" ca fiind reversibil. Astfel se interpretează şi spirala dublă din triunghiul pubian al statuetei neolitice, "zeița mamă" din Tracia.

"În arta plastică romană spiralele duble erau uneori redate în cutele veşmintelor statuilor ce-l întruchipau pe Hristos.În construcțiile funerare megalitice preistorice apar spiralele trilobate, a căror semnificație, în afară de cea de alement decorativ, nu mai poate fi reconstituită. Ipotetică rămâne şi corelația, în plan simbolistic, dintre spirală şi labirint, cu toate că ideea de drum greu înăuntru şi apoi din nou afară" sugerează asocierea cu simbolistica "morții şi renaşterii" .[66]

Pe artefacte din cultura Cucuteni întâlnim spirala ca motiv decorativ, deobicei pictată şi uneori incizată, aspect ce denotă nu numai vechimea acestei forme simbolice şi pe teritoriul României ci şi rafinamentul artistic al oamenilor care o foloseau creativ drept ornament.

SPIRALA GALACTICĂ , ÎN NATURĂ ŞI ÎN ARTĂ


42[67]


42a[68]


43

Fig.42;42a-Galaxii în formă de spirală; **Fig.43; 43a;** -Cochilii spiralice, în sens echidistant şi progresiv


43a


44

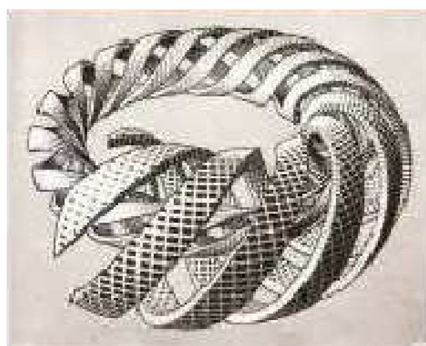

45

Fig.44- Cochilie de nautil, fosilizată; **Fig.45**- Cochilie de amonit, fosilizată

[66] *Ibidem*, p. 416

[67] Antlia(NGC 2997) -Observatorul anglo-australian din Edinburgh, Scoția în Ami Ronnberg, Kathleen Martin(editori), *The Book of Symbols*, p.718

[68] *http://www.mediafax.ro/stiinta-sanatate/trandafir-galactic-cum-arata-galaxiile-care-interactioneaza-8182950* Telescopul spațial Hubble ne arată două galaxii spiralice, numite Arp 273, care interacționează la 300 de milioane de ani lumină față de Pământ, în constelația Andromeda. Separată de zeci de mii de ani lumină, galaxia mai mare ia forma unui trandafir, ca urmare a gravitației galaxiei de sub ea , de cinci ori mai mică.


46.

47

48

Fig.46-Vârtej vegetal sau pliere spiralică a spicelor într-un lan (efect al unor fenomene atmosferice bizare); **Fig.47;48** - M.C. Escher – *Spirale*, 1955 ; *Spiralele sferei*

CERAMICĂ ARHEOLOGICĂ CUCUTENIANĂ[69] , ORNAMENTATĂ CU SPIRALE



Fig.49

[69] Catalog al Expoziției *Ceramica Arheologică Cucuteniană*, Complexul Național Muzeal „Moldova", Iași, Muzeul de Istorie, Sala „ Orest Tafralli"



Fig.50


51


52[70]

Fig.51- Ornament cu spirale, compuse în pătratul central al unui mozaic din Ierusalim, sec.1 d.H

Fig.52- Puțuri spiralate în Peru, realizate de populația Nasca pentru captarea apelor de adâncime şi de ploaie.

- Nefiind numai cerc, dar nici spirală, deşi reprezintă mişcarea, *roata* este asimilată vizual ,ca simbol solar şi dinamic, în forma svasticei, a cărei conotație pozitivă şi solară din vechime a fost din păcate compromisă în sec. XX datorită folosirii

[70]A- James K. Hoffmeler, *Arheologia Bibliei*, Ed. Casa Cărții, Oradea,2009, p.155;
B- Rev.*National Geografic*,nr.83,03.2010, p.74

semnului ca efigie a nazismului. Independent de acest aspect, ce impune însă timp pentru reabilitarea formei în sine în unele zone şi recuperarea sensului primordial, se consideră în cazul svasticei o diferenţiere a încărcăturii ideatice, progresivă sau regresivă, după sensul de orientare al braţelor ei, cu deschiderea spre stânga sau spre dreapta. Asimilată în motive ornamentale diverse, multiplicată şi recompusă şi cu alte tipuri de forme, forma svasticei continuă să fie prezentă, prin derivare, fără a mai fi atât de evident observabilă ca atunci când ar apare singulară.În ornamentele ouălor de Paşti(Artur Gorovei, *Ouăle de Paşti,* Ed. Paideia, 2001, pp. 108-121) ea îşi menţine conotaţia solară. [71]

[71]- Svastica în *http://www.maglavais.ro/articole/curiozitati/Simbolistica_oculta.html*

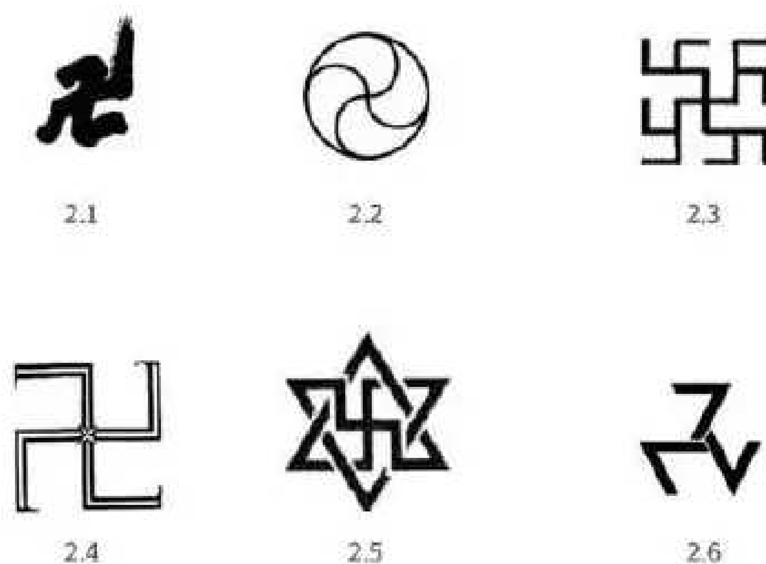


Fig.53

Fig.53- "De departe unul dintre cele mai controversate si prost intelese simboluri in cultura europeana recenta, svastica este un simbol ce traverseaza culturile intregului pamant. De la mozaicurile romane, la vasele Greciei Antice, la templele hinduse, picturile budiste, cultura nativilor Nord Americani, svastica este vazuta ca un simbol religios.
Numele "Svastica" provine din sanscrita unde "su" inseamna "bun" iar "vasti" insemna viata. Traducerea aproximativa ar fi "Viata buna".

Figurile 2.1 si 2.2 sunt reprezentari ale simbolului hindus Manji, reprezentand legatura universului cu pamantul si a binelui cu raul , toate aflate intr-un echilibru dinamic, dat de terminatiile crucii solare.
Figura 2.3 : civilizatiile precrestine din Europa vedeau Svastica drept un simbol solar, al fertilitatii si puterii. Grafismul din figura 2.3 este reprezentarea "crucii tunetului", marca **zeului tunetului Perkons**.
Figura 2.4 este o svastica decorativa. Un simbol mai nou, derivat din svastica nazista este **simbolul neonazist** din **figura 2.6**. Acest simbol este format din 3 cifre 7, ce formeaza impreuna "777″, simbol al biruintei asupra anticristului.
Figura 2.5 a fost marca sectei Raelitilor pana in 1991. Grafismul descrie o galaxie ce se invarte intr-o Hexagrama. Simbolul a fost considerat nepotrivit si a fost redesenat in 1991. De mentionat este ca secta raelitilor nu are nici o legatura cu miscarea neonazista."

ZVASTICA - DERIVĂRI ANGULARE ŞI CURBATE



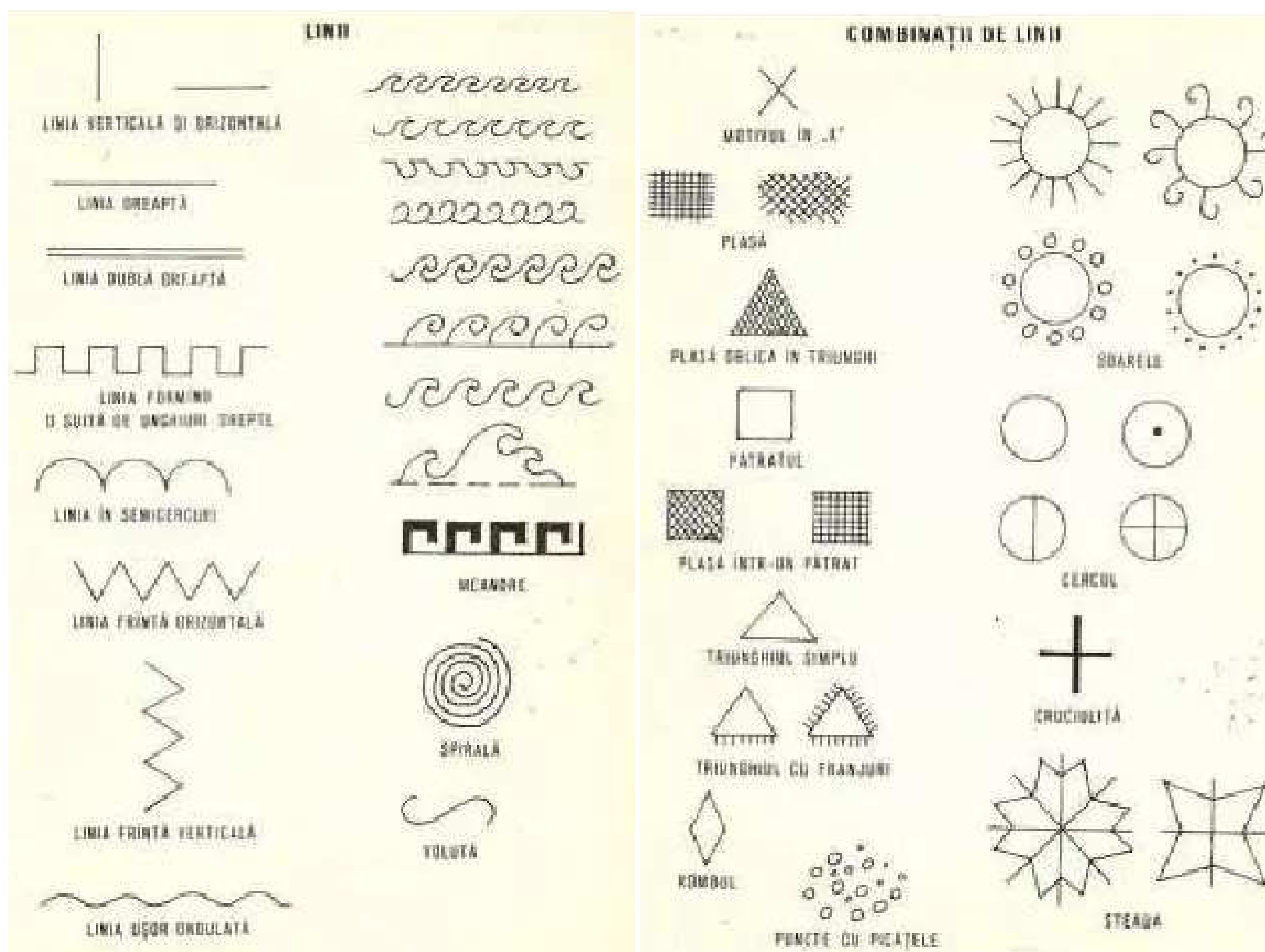
54

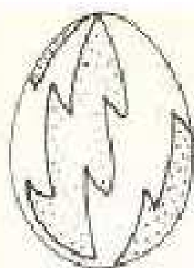
Fig.54, în Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, Denges(Lausanne) 1983, p.175- *Fenomenul terminaţiilor arcuite*- 1- Svastica simplă sau crucea încârligată;2- Svastica oblică. Se recunosc două semne runice încrucişate.Din două fulgere ţâşneşte lumina, din două beţe, frecate unul de altul, focul;3-Cruce evident asociată simbolismului soarelui;4şi5-Variante ale svasticei pe sigilii indiene; 6şi7-Cruci redate ca suprafeţe în miniaturi irlandeze;8- Reunirea unei stele şi a unei

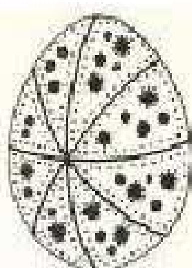
svastici. Ceramică din Zimbabwe; 9-Reunirea unei cruci cârjă cu svastica. Miniatură irlandeză; 10-Semn viking al binecuvântării pe o piatră runică; 11-Adevărata cruce încârligată, formată din două duble cârlige(ca 2); 12- Svastica formată din patru semi-cercuri. Broderie africană; 13- Cruce arzând. Sigiliu mexican precolumbian din ceramică; 14- Pieptănătură stilizată(?) simbol al forţei şi unităţii. Pecete ganeză; 15- „Chimi", simbolul morţii.. Sigiliu mexican precolumbian; 16,17 şi 24- Semne tipice mediteraneene în formă de valuri, trasate în metal. Creta; 18- Svastica rotunjită complet, cu un puternic efect rotativ. Piatră de mormânt irlandeză; 19- Cei patru stâlpi(susţinători, apărători) ai Paradisului. Moneda indiană;20- Semn răsucit în manieră simetrică. Sigiliu din Ghana; 21-Simbol vital celtic; 22-„Tecpátl" (piatra focului).Deasemenea cuţit de sacrificiu.Sigiliu de ceramică. Mexicul precolumbian; 23-Semn magic pictat pe suportul armonic al unei harpe. Maurii nomazi; 25- Sigiliu din Ghana; 26-Gravură pe o unei mască africană din metal;27 şi 28- Motive răsucite folosite pe bijuterii cretane. 27 ar putea fi o faţă. Creta; 29- Răsuciri înfăşurate în spirală. Simbol solar pe pietre runice scandinave."

*

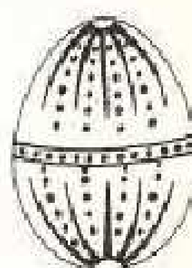
Fig.55-imagini din Maria şi Nicolae Zahacinschi, *Elemente de artă decorativă populară românească,* Ed. Litera, Bucureşti, 1985*,*pp*,* 59,60,73,81

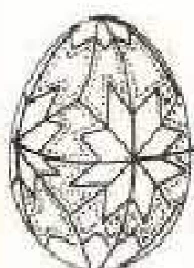


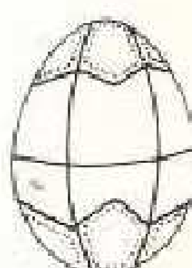






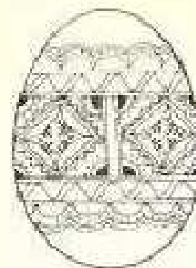


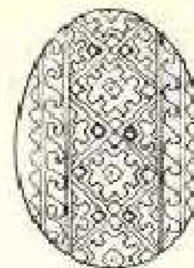


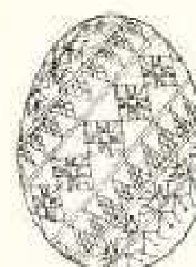


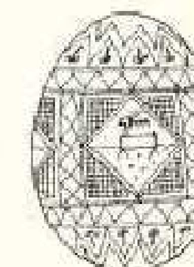
OUĂ ÎNCONDEIATE DIN MOLDOVA

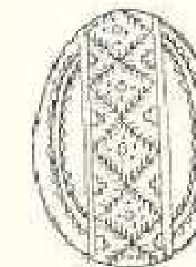
Ornamente cosmomorfe — jud. Botoșani: 1 — fulgerul; jud. Bacău: 2 cerul înstelat; 3 — soarele; 4 — soarele; 5 — stea; 6 — stea.

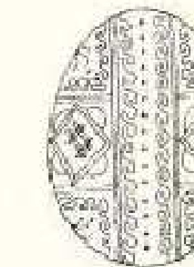








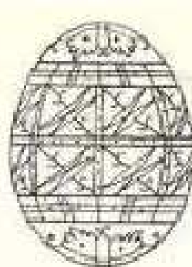




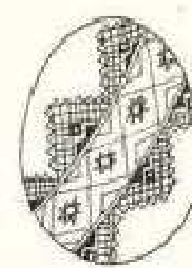
OUĂ ÎNCONDEIATE DIN BUCOVINA

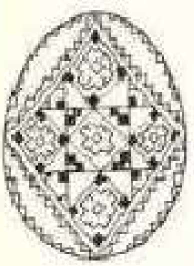
Ornamente geometrice — Putna: 1 — pene de păun, 2 — model de cămașă; — Brodina și Ulma: 3 — model de cămașă; 4 — cerbul; 5 — model de cămașă; 6 — valuri.

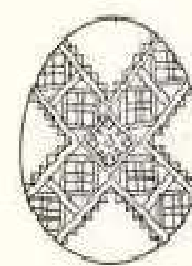










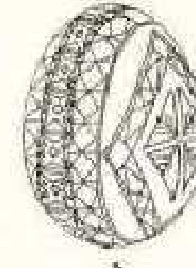


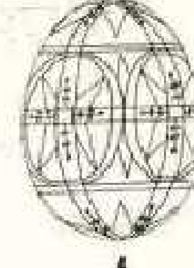
OUĂ ÎNCONDEIATE DIN BUCOVINA

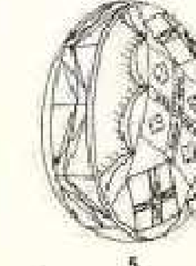
Brodina: 1 — frunze; Ornamente geometrice — Ulma: 2 — clinuri; Putna: 3 — carpetă; 4 — carpetă; 5 — năframă; 6 — brîul.

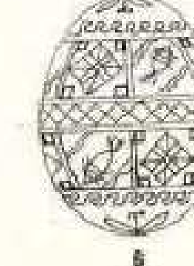












OUĂ ÎNCONDEIATE DIN BUCOVINA

Ornamente zoomorfe — Rădăuți: 1 — pește; Brodina: 6 — pești. *Ornamente fitomorfe* — Rădăuți: 2 — spic de grîu. *Ornamente geometrice* — Rogojești: 3 — năframă; 4 — [illegible]. Brodina: 5 — clinuri.

„ Spirala şi derivatele ei – „motivul în formă de trompă”- se întîlnesc în cele mai vechi creaţii artistice celtice, şi, faţă de difuzarea lor ulterioară, sînt socotite specifice civilizaţiei celtice. Motivul spiralei este folosit însă şi în creaţiile altor popoare, ceea ce a ridicat problema unei iradieri de pe pămîntul Irlandei, dar şi aceea a apariţiei simultane în diferite locuri. Justificarea spiralei prin obiecte de această formă, folosită în trecut şi devenită mai tîrziu ornament, nu şi-a găsit pînă acum o explicaţie sigură.”[72]



56[73]



57 [74]

Fig. 56 şi 57. Într-o iniţială dintr-o Evanghelie de sec, VIII-IX, *Spirala-trompă*, cea mai mare printre cele folosite ca ornament şi având pornirea într-un chip, probabil simbolizând pe Sf. Matei, se finalizează printr-o formă ornamentală derivată din cruce.(fig.56) O comparaţie între elementele unor astfel de realizări şi formele de agroglife(fig.57), de provenienţă necunoscută, apărute deobicei pe timpul nopţii în lanuri, poate incita iniţierea unor cercetări interdisciplinare, vizând relaţiile dintre fenomenele energetice şi aspectele vizuale, importante prin inducerile emoţionale şi raţionale ce le produc. Cercul, spirala, simetria, asimetria, repetiţia, alternanţa, curburi, angularităţi, întreţeseri, etc., se regăsesc în ambele situaţii ca aspecte structurative şi direct vizibile.

---

[72] Virginia Cartianu, *Miniatura irlandeză*, Ed. Meridiane, 1976, P.44

[73] *Chi-Rho*(Iniţiala începutului evangheliei Sf. Matei; i,18 Cristi autem genetio sic erat), folio 34 R, *Cartea de la Kells*, sec. VIII-IX, Dublin, Trinity College

[74] Forme de agroglife

2.3.1.2.Triunghiul, rombul, pentagonul, hexagonul şi aspecte stelate

Triunghiul şi rombul. Corelat cifrei *trei*, triunghiul este fundamental ca figură în simbolica geometrică(**fig.1**), deoarece se crede că restul figurilor se pot împărţi în triunghiuri. El semnifică divinitatea, armonia, proporţia, acordul existent între cele trei principii ale intelectului, inimii, voinţei în omul perfect echilibrat.[75]

În privinţa triunghiului, căutându-i vechimea, aflăm că "depozite de roci constituite din plăci aşezate în formă de triunghi au fost descoperite la Lepenski Vir pe Dunăre, aşezare din epoca pietrei (sec VII î. Hr.), iar spintecarea oaselor în formă de triunghi este şi mai veche. .[76] Importanţa simbolică a triunghiului este corelată celor trei laturi ale sale. Fiind o cifră cosmică importantă, *trei* semnifică o multitudine de triade, inclusiv naşterea, viaţa şi moartea; Raiul, pământul şi omul; corpul, sufletul şi spiritul; tatăl, mama şi copilul. În Egiptul antic, combinarea voinţei, inteligenţei şi capacităţii de a iubi, reprezenta sufletul omului. În iconografia iudeo-creştină triunghiul simbolizează Sfânta Treime – trei într-unul. Legat de această concepţie şi reprezentând cosmosul triunghiul echilateral (delta laminară), cu vârful în sus, înconjurat de raze , are în centrul său atotştiutorul şi providenţialul ochi al lui Dumnezeu. Embleme ale casei lui David, ale Sinagogii şi ale statului Israel, două triunghiuri suprapuse, cu vârfurile inversate în formă de stea sau hexagramă, simbolizează armonia contrariilor şi constituie *Pecetea lui Solomon* ori *Steaua lui David*…Pe alte coordonate geografice, asemeni vechilor egipteni, mayaşii au realizat construcţii mari, piramide în trepte care aveau ca bază un poligon şi ca feţe laterale nişte triunghiuri, în vârful cărora, cei din urmă construiau temple. Piramidele reprezintă muntele cosmic. Triunghiul este semnul focului (sau al masculinităţii), când vârful este îndreptat în sus, iar inversat semnifică elementul opus, apa (şi feminitatea). Triunghiul poate fi considerat o ideogramă de înălţare, reprezentare grafică a luptei, a aspiraţiei pentru ajungerea spre vârful acestuia sau chiar ambiţia pământeană de ascensiune spre sfere mai înalte.[77]

---

[75]Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Ed. „Invierea", Arhiepiscopia Timişoarei, 2007, p.614 şi Omraam Mikhaël Aivanhov, *Limbajul figurilor geometrice*, Ed. Prosveta, France, Ed. Antar, Bucureşti, 2007, p.62

[76] Hans Biedermann, *Dicionar. de simboluri*, vol.II, Ed.Saeculum, I.O. Buc., 2002, p.461

[77] *Ibidem* şi Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*, Ed. „Invierea", Arhiepiscopia Timişoarei, 2007, p.614

În arta populară românească(**fig.2-9**), în cusături, încrustații şi ornamentări pictate, abundă formele geometrizate, fie că prin acestea se simbolizează noțiuni sau se stilizează

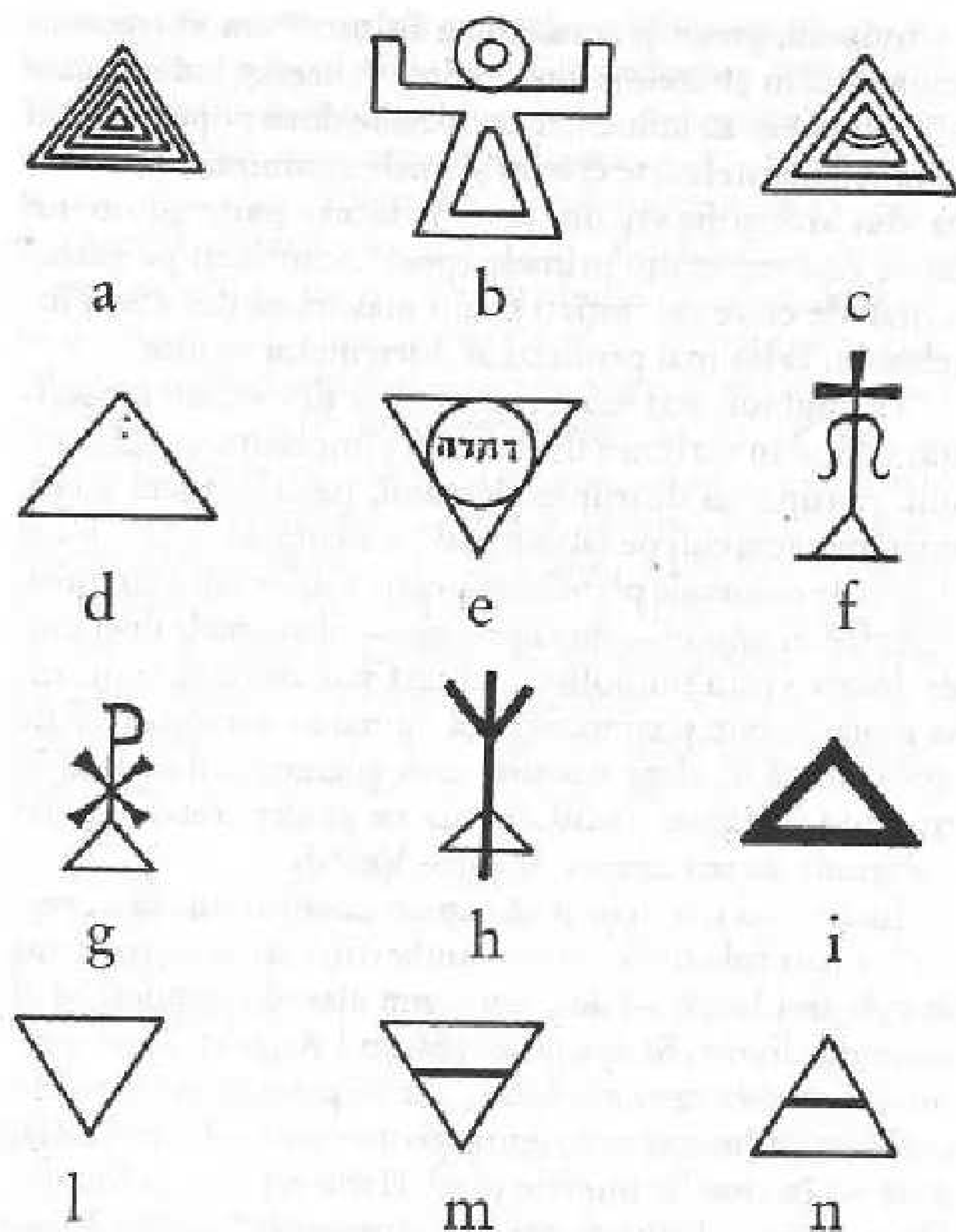


Fig. 20. a) *Graffito* dintr-o epocă necunoscută, găsit în regiunea Salzburg; b) şi c) simboluri de cult cartagineze, atribuite zeiței Tanit-Astarte; d) simbol trinitar maniheist; e) simbolul cu numele „JHWH"; f) simbolul complex al triunghiului cu alfa, omega şi crucea; g) simbolul triunghiular cu Chrismon; h) simbolul triunghiular cu copacul vieții; i), l), m), n) simboluri alchimiste care amintesc de cele patru elemente: focul, apa, pămîntul şi aerul.

Fig.1

alte forme şi aspecte din realitatea înconjurătoare. Triunghiul şi rombul , efective dar şi aproximate ca aspect prin alte forme, se întâlnesc destul de des în motivele ornamentale româneşti., ale căror aspecte şi înțelesuri relevă profunzime şi bogăție spirituală. [78]

---

[78] Nicolae Dunăre, *Ornamentică tradiţională comparată,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, foto 75-70;3-5; 28-32;44;48-51; 64-65;52-54, pentru **Fig.2-9**



ORNAMENTE RELIGIOASE (75—79)

75. Şir de prescuri, alesături, vechi ştergar de perete, Bucovina (Virginia Arbore, MJV, Focşani).

76. Diversitate de prescuri, broderie, cămaşă bărbătească tradiţională, Valea Arieşului (MS-AP).

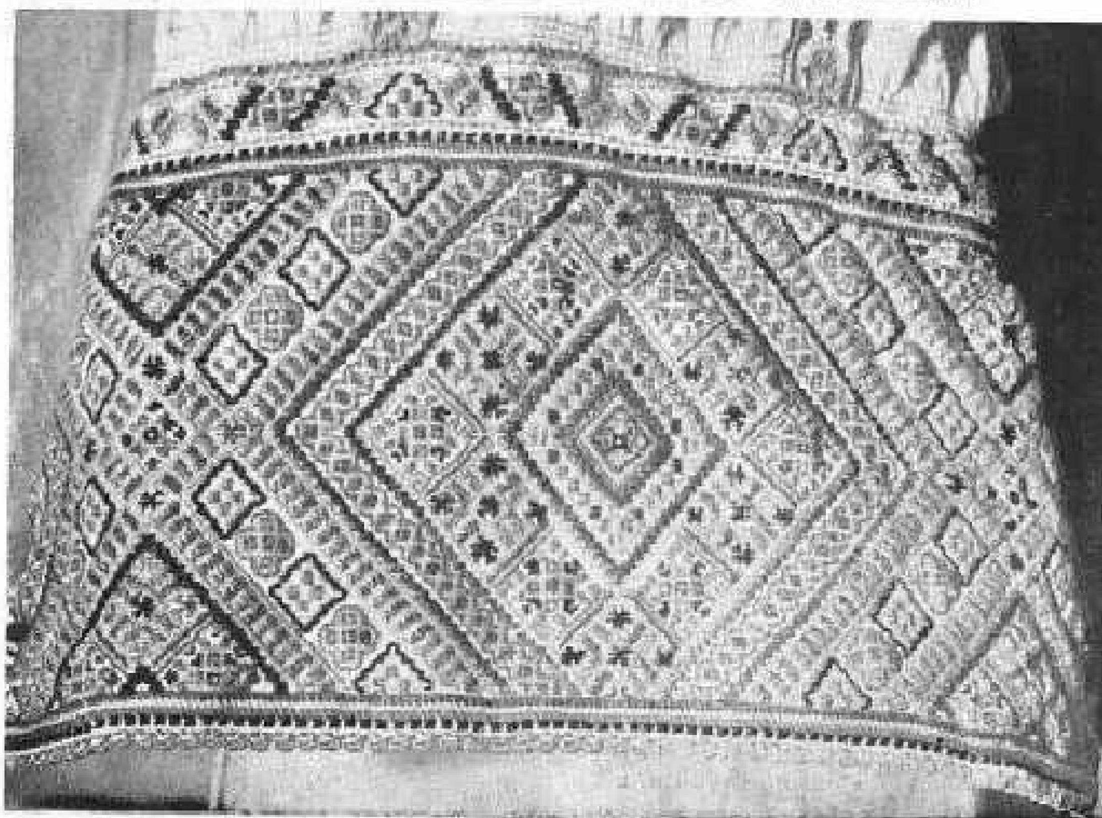
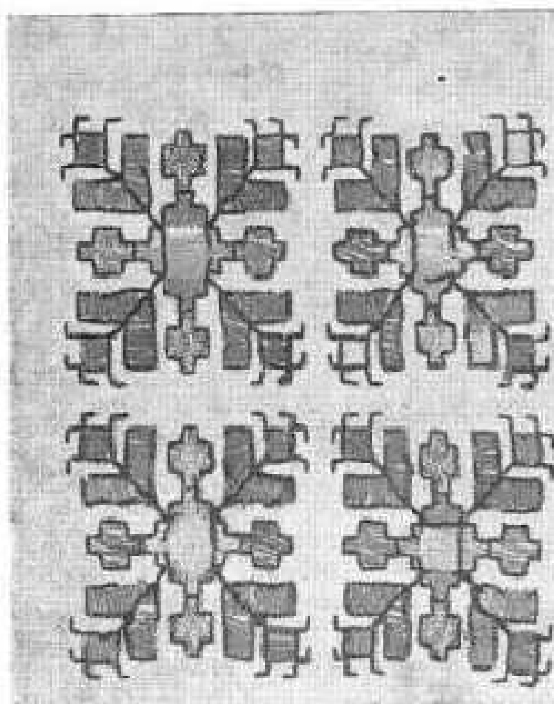


Fig.2.

77. Grupă de prescuri, broderie, veche năfrămuță de mire, Bucovina (MS-AP).



78. Decor ales, prescuri, încadrate de diverse motive și șiruri de prescurele, ștergar tradițional de perete, Bihor (MTC, Oradea).

79. Alesături cu cruci și jumătăți de cruci, ștergar pentru împodobirea locuințelor bătrînești, Bucovina (Virginia Arbore, MJV, Focșani).



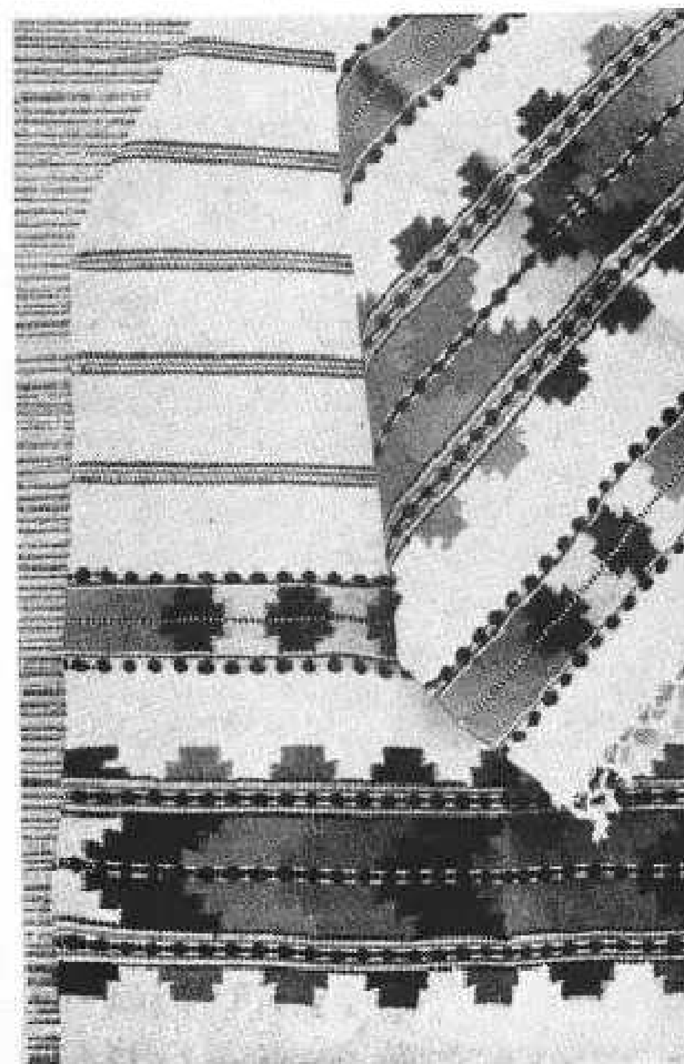
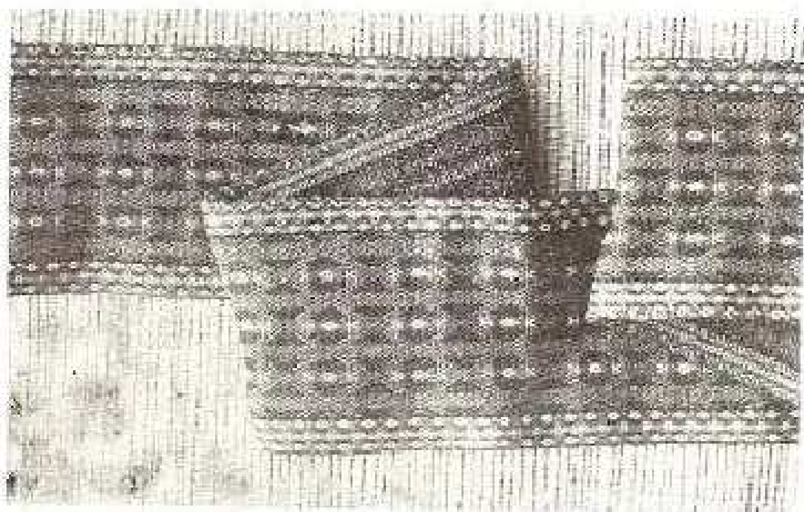


Fig.3.

ORNAMENTE COSMOMORFE (3—11)





3. Romburi solare, brîu bărbătesc, Bucovina (Virginia Arbore, MJV, Focșani).
4. Romburi solare, brîu femeiesc, Bucovina (Virginia Arbore, MJV, Focșani).

5. Șiruri de roate-sori, cojoc de sărbătoare, Argeș (MS-AP).



Fig. 4.
ORNAMENTE COSMOLOGICE

ORNAMENTE ZOOMORFE (28—43)



28. Coarnele berbecului, ştergar de podoabă, Bihor (MTC, Oradea).



29. Coarnele berbecului, alternînd cu motivul dinţii calului, ou încondeiat, Bihor (MTC, Oradea).



31. Ornamentul coarnele berbecului, transpus geometric, alesături, faţă de pernă, Ol-culesc).

30. Ornamentul coarnele berbecului, catrinţă, Muscel (MS-AP).



32. Coarnele berbecului, sculptură în lemn, stâlp de şură, Harghita (Kalmán Molnár, MO, Cristuru Secuiesc).

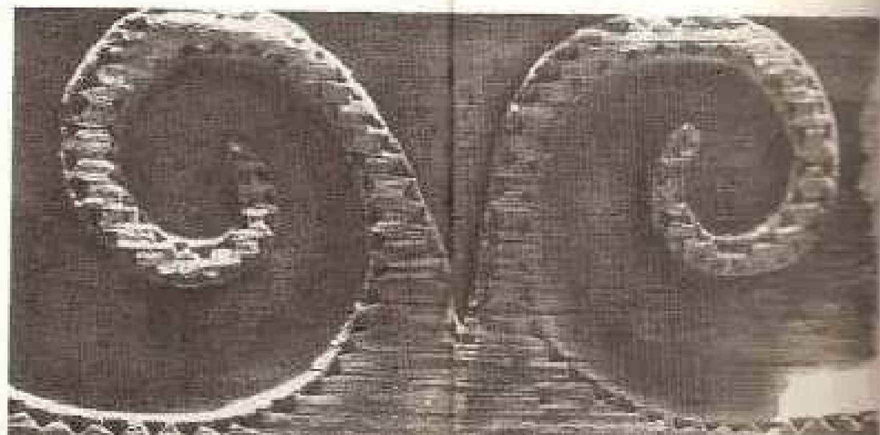


Fig.5.

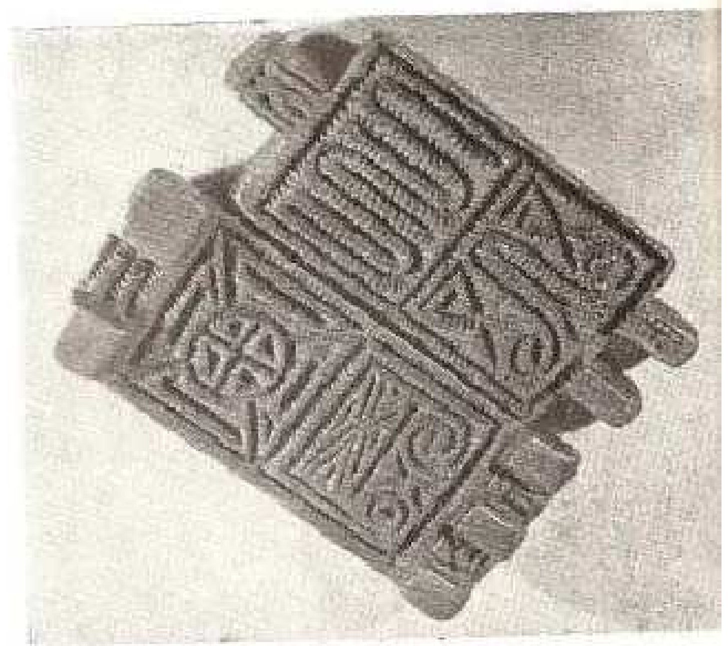
ORNAMENTE ANTROPOMORFE (44—51)



Fig.6

48. Reprezentare antropomorfă centrală, sculptată între motive zoomorfe, căuc păstoresc, Munții Banatului (MS-AP).





50. Stilizări antropomorfe, precum și cosmomorfe, mitologice etc., tipare de caș, Munții Brețcu (MS-AP).

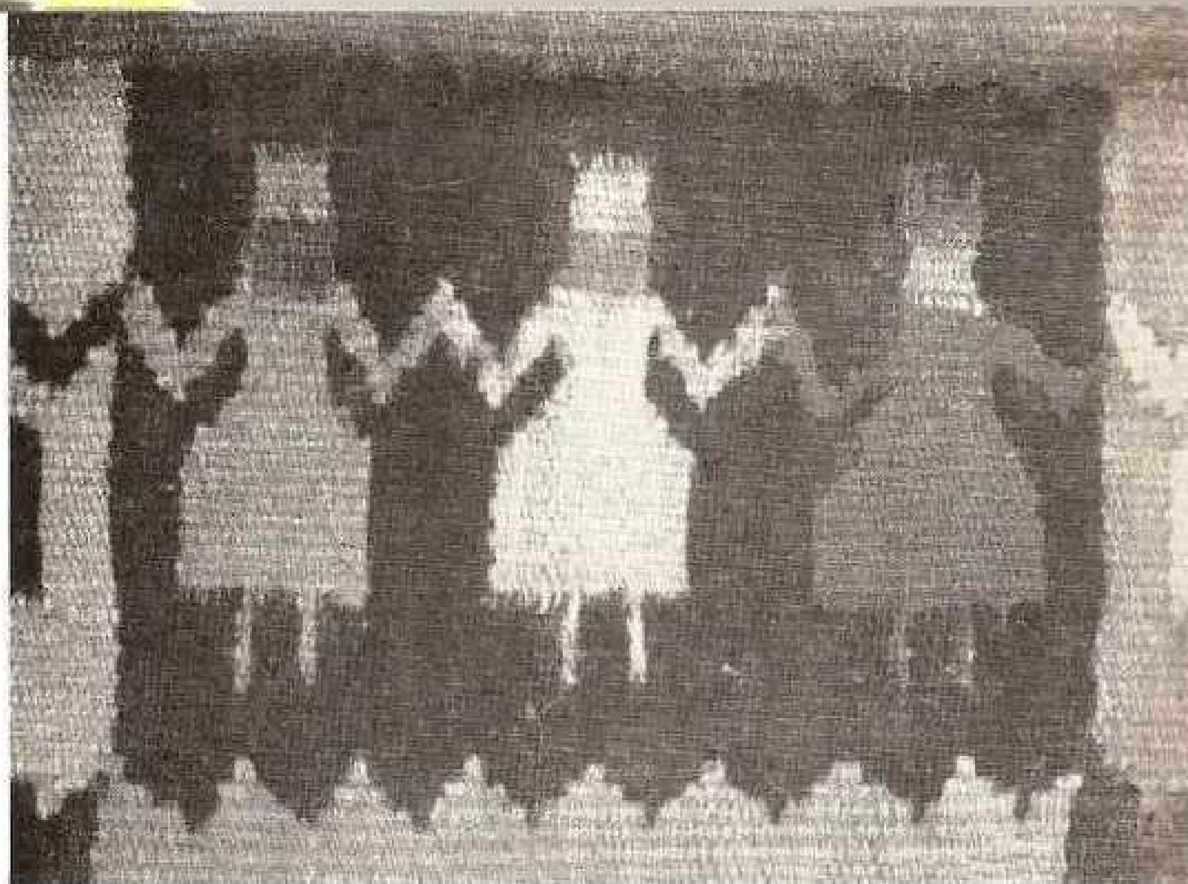
51. Reprezentări antropomorfe, alese pe catrință, Romanați (MS-AP).



49. Compoziție antropomorfă, fitomorfă etc., corn (de cerb) pentru praf de pușcă, (frecvent la români și secui), Carpații Orientali (Kálmán Molnár, MO, Cristuru Secuiesc).



Fig.7



64. Reprezentarea horei, alesături, covor maramureșan (MȘ-AP).

65. Șiruri laterale de sfădile, încadrînd compoziții din ciutură alesături, ștergar de perete, Munții Apuseni (MS-AP).

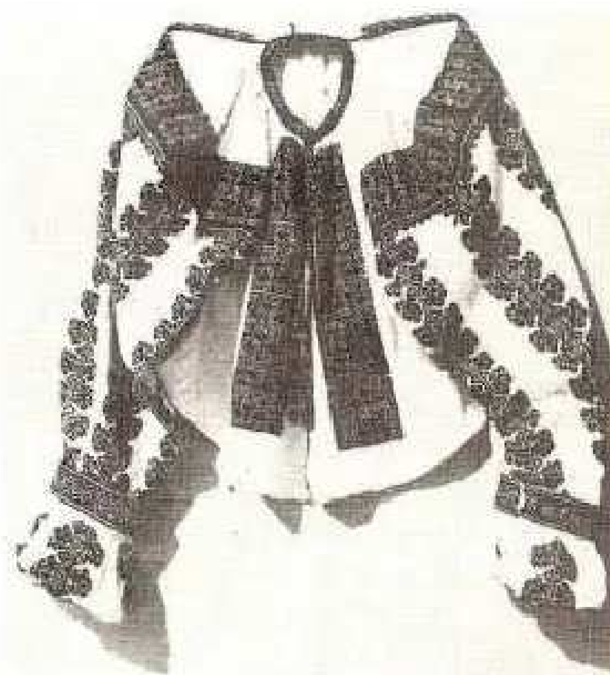


Fig.8

ORNAMENTE SKEOMORFE (52—60)

52. Ornamente marginale, cîrlige, încadrînd compoziții fitomorfe centrale, față de masă. Transilvania (MS-AP).





53. Reprezentări de unelte (zăluțe, furci, ostii), brodate pe ie veche cu mîneca întoarsă (piesă întîlnită pe ambele versante ale Curburii Carpaților) (Nicolae Dunăre).

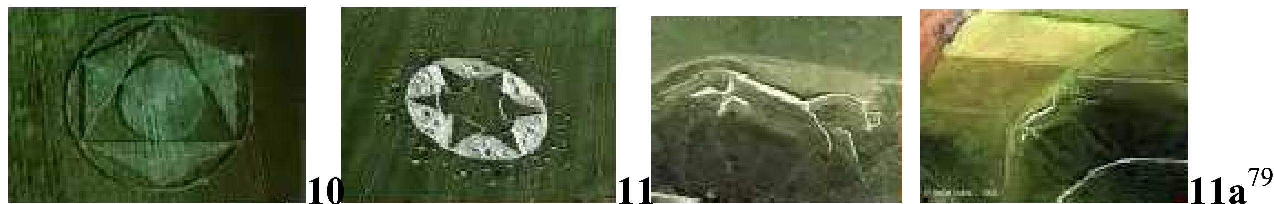
54. Ciuture și zăluțe, broderie pe muchia cutelor, piept de cămașă femeiască (ciupag), Munții Apuseni (MS-AP)



Fig.9

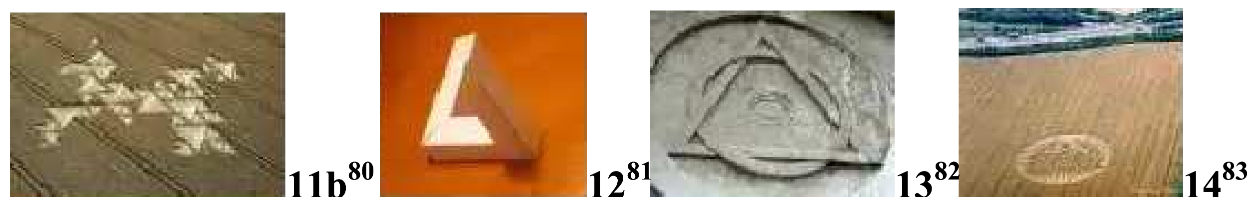
Fig.9

Fig.10-14. Forme geometrizate, cu armonii impecabile, întâlnim şi la scară mărită, în natură, uneori ca fenomene neelucidate. Astfel, agroglife apărute îndeosebi în ultimele decenii, noaptea, în lanuri din sudul Angliei, întreţin încă diverse supoziţii. Unele vechi reprezentări, imagini fractalice şi iluzii optice(fig.11a,11b,11,12,) amintesc de faptul că în timp există destule corespondenţe vizuale care incită noi cercetări. Ochiul Divin, plasat în centrul unei efigii medievale, în care cercul şi triunghiul se împletesc(fig.13) se regăseşte ca idee a *vegherii* şi într-o agroglifă contemporană (fig.14).



10 **11** **11a**[79]

Fig. 10-11;11a-b:triunghiuri, hexagon, cercuri; spaţialitate în plan, prin cercuri mici şi mari, cel din centru sugerând o sferă cu 6 conuri(Lane Down); în comparaţie cu imaginea de 111 m a unui cal (săpat pe platoul înclinat a unui deal încă din epoca bronzului), într-un lan apare o siluetă corespondentă, formată însă fractalic, din progresive triunghiuri.



11b[80] **12**[81] **13**[82] **14**[83]

Fig.12-14. Triunghi imposibil ;Ochiul Divin în cadrul asocierii triunghi-cerc(drept simbol la un lăcaş de cult creştin) şi într- o agroglifă, pe un câmp din Anglia.

Destule astfel de forme ne trimit imaginaţia şi către sensul fractalizării, atunci când cel puţin părţi dintr-un ansamblu se regăsesc figurate în unele detalii. „Pentru mulţi fractali din natură, de la copaci până la creşterea cristalelor, principala caracteristică este ramificarea...Fractalii pot fi construiţi nu numai din drepte, ci şi din figuri plane simple, cum ar fi triunghiurile şi pătratele."[84](**fig.15-16; fig. 52**)

---

[79] *http://en.wikipedia.org/wiki/File: Uffington-White-Horse-sat.jpg;* Estimat a proveni din epoca bronzului(ca un posibil simbol solar de la 1400-800 î.H.), pe un deal calcaros din Uffington, Wiltshire, apare săpat (prin şanţuri adânci, umplute cu cretă),cel mai vechi „cal" sau „dragon" alb (de 111m) din Anglia. Fiind realizată pe un plan uşor înclinat, silueta respectivă poate fi observată cu uşurinţă de la distanţă, atât de pe pământ cât şi din aer, fapt ce confirmă rolul ei informativ şi totodată simbolic.

[80] *SavernakeForestWilD0A03-05*

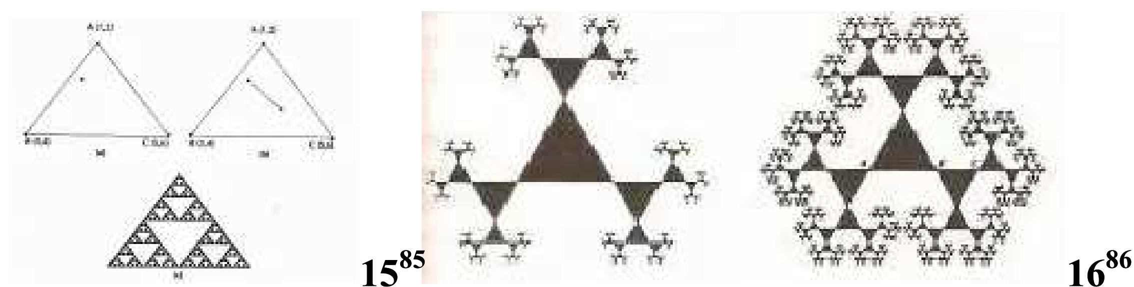
[81]

[82] *http://www.coolopticalillusions.com/illusions/penrose-impossible-triangle.jpg* *http://www.wallisknot.org/images/Img145.jpg*

[83] *http://www.lucypringle.co.uk/photos/2002/uk2002cc2.jpg*

[84] Mario Livio, *Secţiunea de aur*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2002, pp.249,251"Puteţi de exemplu porni cu un triunghi echilateral cu latura de o unitate şi să-i ataşaţi în fiecare vârf câte un nou triunghi cu latura de

un triunghi echilateral cu latura de o unitate şi să-i ataşaţi în fiecare vârf câte un nou triunghi cu latura de



15[85] 16[86]

Fig.15-16. Triunghi fractalic

Pentagonul.[87]**Pentagrama-**Provenind din cuvintele greceşti *pente*-cinci şi *gonia*-unghi, denumirea pentagonului, poligon cu cinci laturi , este întâlnită la pitagoreici(sec. 6-4 î.e.n.)care îi şi analizează proprietățile. Simbolistica pentagonului regulat se asociază din vechime perfecțiunii, numărul 5, al laturilor şi cel al unghiurilor sale, egale, având o conotație complexă, cu zone de mister, care" îl asociază cu Geburah, a cincea sephiră de pe copacul kabbalist al vieții, care este asociată cu severitatea, justiția, războiul şi planeta Marte. În misticismul islamic, pentagonul este considerat un simbol static al celor cinci elemente, foc, aer, pământ, apă şi eter, şi al celor cinci simțuri."[88] În privința ordinii înşiruirii elementelor se poate constata sensul unei decurgeri şi reveniri cosmice, dinspre soare(foc) sau din exteriorul pământului către acesta(aer, pământ, apă) şi apoi reîntoarcerea în afara lui(eter). Se inchide astfel cercul circumscris pentagonului convex si celui concav sau stelat(pentagramei), forme poligonale incriptibile pe care Pitagora şi discipolii săi le considerau drept simboluri sacre ale armoniei. Astfel, pentagrama,

---

½.In fiecare din vârfurile libere ale triunghiurilor din a doua generație ataşați un triunghi cu latura de ¼ etc."(*op.cit.* p.251)

85 Mario Livio, *Secțiunea de aur*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2002, p.251

86 *http://paul.carr2.home.comcast.net/~paul.carr2/FractalTriangle175.JPG*

87 *Ibidem*, p.96

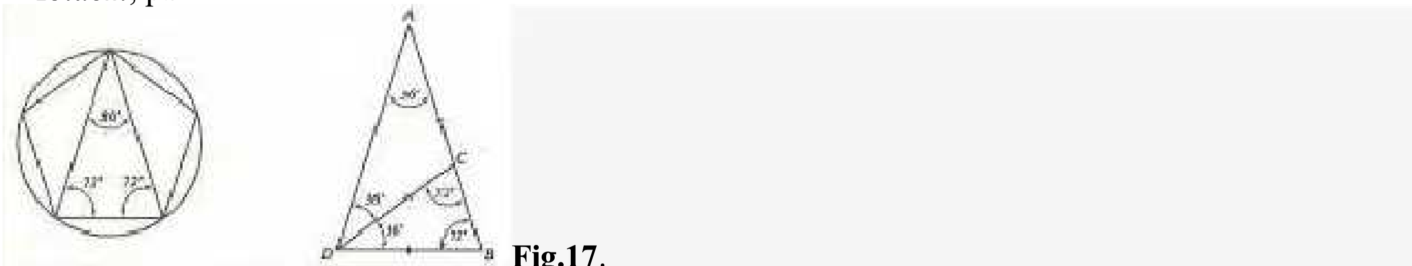


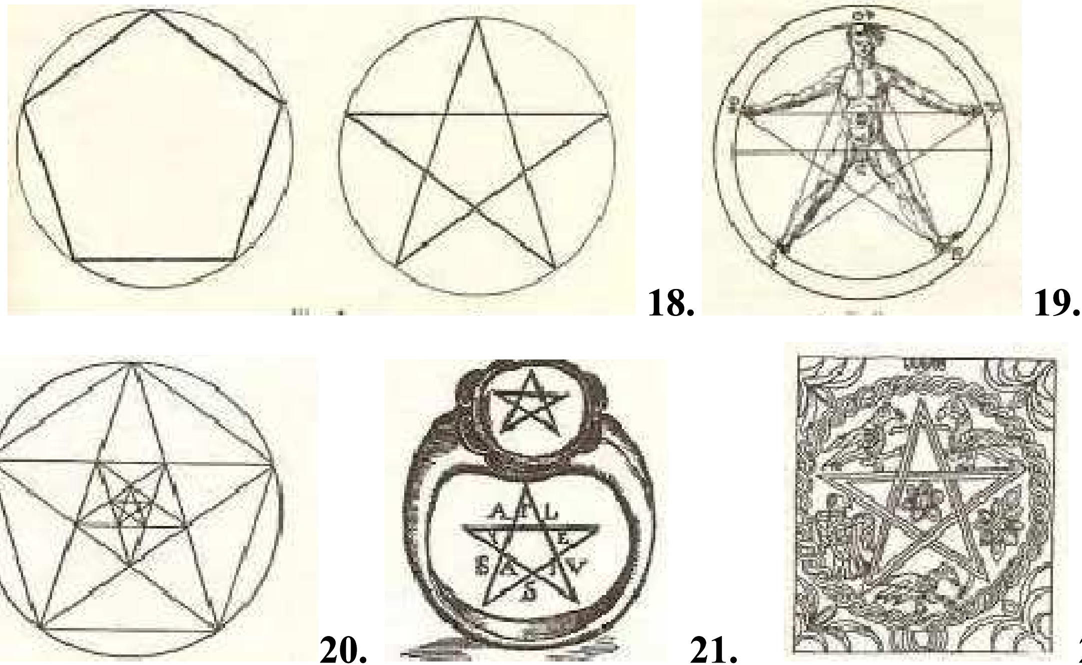
Fig.17.

„Într-un pentagon regulat, raportul dintre diagonală şi latură este egal cu φ (phi, numărul de aur =0,618033…). Acst fapt care ilustrează posibilitatea împărțirii unui segment într-un Raport de Aur ne dă în acelaşi timp un mijloc simplu de construire a pentagonului regulat.Construcția pentagonului a fost principalul motiv al interesului manifestat de geci pentru Raportul de Aur. Triunghiul isoscel din mijlocul figurii a , cu un raport dintre latură şi bază egal cu φ, este cunoscut drept un *Triunghi de Aur;* cele două triunghiuri construite pe laturi, cu raportul dintre latură şi bază egal cu 1/φ, sunt numite uneori *Gnomoni de Aur*. Figura b arată o proprietate unică a Triunghiurilor şi Gnomonilor de Aur-ele pot fi descompuse în triunghiuri mai mici care sunt de asemenea Triunghiuri şi Gnomoni de Aur."

88 Rowena şi Rupert Shepherd, *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă şi în mitologie,* Ed. Aquila 93, Oradea, 2007, p.335

Aquila 93, Oradea, 2007, p.555

cunoscută şi de etrusci(sec.6 î.e.n.) devine un simbol al sănătății, odată ce exprimă simbolic armonia dintre trup şi suflet.



18. 19.

20. 21. 22.

Fig.18.” *Pentagonul regulat convex şi pentagonul regulat stelat*... În planul unui poligon regulat există întotdeauna un cerc, pe care sunt situate toate vârfurile acelui poligon. Acestui cerc ise dă denumirea de *cerc circumscris* poligonului, care la rândul lui este *înscris* în acel cerc. Tot în planul poligonului regulat există şi un cerc interior poligonului şi care este tangent la toate laturile lui. Acestui cerc I se dă denumirea de cerc *circumscris* poligonului, care la rândul lui este *înscris* în acel cerc. Tot în planul poligonului regulat există şi un cerc interior poligonului şi care este tangent la toate laturile lui. Acestui cerc i se dă denumirea de cerc *înscris* în poligon, care la rândul lui este *circumscris* acelui cerc. Dacă împărțim circumferința unui cerc într-un număr de cel puțin trei părți egale, prin tot atâtea puncte, acele puncte sunt bineînțeles vârfurile poligonului regulat înscris respectiv. Dacă unim apoi, dintre acele puncte de pe cerc, câte două puncte consecutive, prin linii drepte, obținem poligonul regulat respectiv *convex.*Dacă împărțim cercul în cel puțin cinci părți egale, prin tot atâtea puncte, şi unim acele puncte prin linii drepte în aşa fel. Incât fiecare punct să fie unit nu cu punctul următor, ci cu punctul post-următor sau cu punctul post-post-următor, obținem poligonul regulat respectiv *stelat*. ”[89]

Fig.19. ”Medicul, filosoful şi ocultistul francez de origine germană Agrippa de Nettesheim(1486 -1534) este autorul unei scheme a omului înscris în pentagrama cosmică. În această schemă, la ombilic(regiune în care se află plexul nervos cunoscut de anatomia modernă sub numele de *plexul solar*) figurează semnul Soarelui, la sex

[89] H.R.Radian, *Cartea proporțiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981, p.21

H.R.Radian, *Cartea proporțiilor*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1981, p.21

figurează simbolul Lunii(întrucât, potrivit tradiției astrologice, Luna guvernează fecundația), iar în cele cinci vârfuri ale pentagramei figurează simbolurile celor cinci planete cunoscute pe atunci, în ordinea apropierii lor de Soare: Mercur, Venus, Marte, Jupiter, Saturn. Diametrul orizontal al cercului circumscris pentagramei trece prin sexul omului, iar una din laturile pentagonului stelat trece prin ombilic."[90]

Fig.20. Infinită multiplicare sau recurență a pentagonului şi a pentagramei concentrice, înscrise inițial într-un cerc.[91]

Fig.21. Pentagramă: Inel-amuletă având inscripționate literele ce formează cuvintele "Salus"(sănătate) şi "Hygieia(sănătate). V. Cartari, 1647. [92]

Fig.22. „ Pentagramă de pe cristelnița catedralei din Sibenik, Dalmația. Relief medieval în marmură."[93]

Hexagrama [94] **Fig. 23 -**  Tavanul Sinagogii Beth Shalom din Ierusalim(din *http://mihaivartejaru.blogspot.ro/2011/11/un-simbol-neinteles-hexagrama.html*)

[90] *Ibidem*, p.242-243
[91] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, Ed. SAECULUM I.O., Bucureşti, 2002, p.326; Mario Livio, *Secțiunea de aur*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2002, p.47
[92] *Ibidem*
[93] *Ibidem*
[94] *http://www.maglavais.ro/articole/curiozitati/Simbolistica_oculta.html*

Steaua lui David

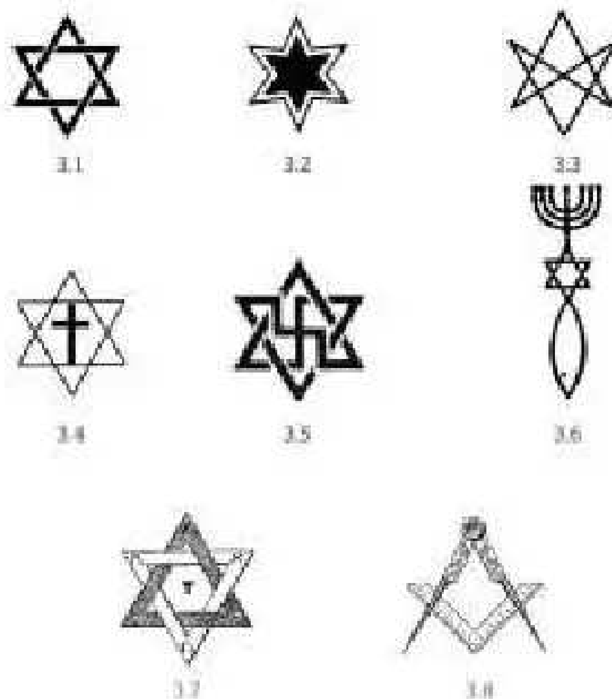


Fig.24

„ Am arătat în *Estetica proporțiilor(Esthétique des Proportions),* modul în care stările de echilibru şi configurațiile oricărui sistem material fizico-chimic neorganic(adică acelea care nu conțin organisme vii) erau călăuzite în chip riguros de către Principiul Minimei Acțiuni sau al lui Hamilton* care face să evolueze sistemul stărilor mai puțin probabile către stările mai probabile(Boltzmann**) şi de ce, atunci când stările finale de echilibru ajungeau la configurații, schemele geometrice regulate(ca cele din formațiile cristaline), simetriile care rezultau din ele erau, întotdeauna, de tip cubic(rețele plane careiate, asamblaje cubice în spațiu) sau, (încă şi mai frecvent)hexagonal(rețele plane triunghiulare sau hexagonale, asamblaje cuboctaedrice în spațiu)(6); cum, din contra, în sistemele care conțin materie organizată, viață, care le pot deroga de la principiul minimei acțiuni(7), descoperim adeseori forme bazate pe simetria pentagonală, adică pe tema asimetrică a secțiunii de aur(flori, organisme marine, corpul omenesc).

Fenomenul cauză al asimetriei este, în acest caz, creşterea ființelor vii, creştere care acționează dinăuntru spre înafară, ca prin „îmbibare", umflare, nu prin „aglutinare"

Steaua lui David, sau "Magen David" în ebraică, este o hexagramă ce apare ca simbol în perioada 800-600 i.H. Simbolul este recunoscut ca marca a iudaismului si imagine a Israelului. Hexagrama este compusa din alaturarea a 2 triunghiuri, orientate in sus, respectiv in jos. Cele 2 triunghiuri au fost folosite in evul mediu de catre alchimisti pentru a simboliza **apa** respectiv **focul**.
Ce altceva simbolizeaza cele doua triunghiuri? uniunea intre femeie si barbat, echilibrul intre bine si rau, relatia dumnezeu - om si in acelasi timp, in Kabala - perfectiunea, "Sefirah Tifaret" .
In antichitate simbolul hexagramei a fost cunoscut ca semn al imperiului ebraic. Odata cu cucerirea acestuia si imprastierea poporului evreu, a inceput sa se raspandeasca si simbolul.
"Sigiliul lui Solomon", cum mai este cunoscuta steaua in lumea araba si in practicile oculte, este simbolizata, contrar aparentelor, prin litera 7, formata prin adunarea celor 6 colturi cu centrul hexagramei.

Figura 3.1 reprezinta **simbolul poporului evreu**, adoptat in 1948 alaturi de culoarea albastra.
Figura 3.2 este un **simbol Rasta**, aparut in aceasta religie prin practicile si credintele zioniste.
Figura 3.3 este denumita **Hexagrama Unicursala**, numele fiind dat de posibilitatea de a desena acest simbol fara intrerupere. Este un simbol creat de Aleister Crowley, ocultist, francmason si scriitor. Simbolul este purtat de adeptii miscarii religioase Thelema.
Figurile 3.4, 3.5 si 3.6 sunt in ordine: **Steaua Mesianica** (imagine folosita de primele miscarile crestine), **Hexagrama Raelitilor** (descrisa la punctul II) si **Sigiliul Mesianic** (compus din simbolul mesianic al pestelui, folosit de primii crestini pentru a-si declara apartenenta la crestinatate, steaua lui David si Menorah, unul dintre cele mai vechi simboluri religioase iudaice).
Pe ultimul rand gasim **Shatkona, in figura 3.7**, o imagine hindusa folosita pentru a simboliza creatia si legatura intre barbat si femei, apa si foc.
Cea mai interesanta reprezentare a hexagramei o gasim in **figura 3.8**, alaturarea intre un echer si un compas, **unul dintre cele mai cunoscute simboluri masonice**. Alaturarea simbolizeaza creatia divina si intelegerea de catre umanitate a importantei creatiei. De multe ori simbolul este prezentat avand litera "G" (God) in centru. Daca veti cerceta veti descoperi ca hexagrama insasi este des folosita in simbolistica masonica.

* Hamilton Sir William Rowan, matematician irlandez care a scris opere de mare valoare în fizica matematică, 1805-1865.

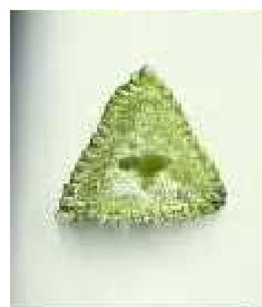
** Boltzmann Ludwig, fizician şi matematician austriac, 1844-1906

Boltzmann, Ludwig, fizician şi matematician austriac, 1844-1906

ca la cristale, şi această creştere vie tinde să producă forme succesive *omotetice*, adică din acelea care rămân „ asemenea cu ele însele”. Aici se vădeşte din nou diferența esențială dintre simetria hexagonală care corespunde perfect echilibrului inert(al cărui rezultat ideal îl reprezintă: umplerea planului sau spațiului, isotropismul, periodicitatea statică, juxtapunerea aceluiaşi motiv interschimbabil, fără direcție favorizată) şi simetria pentagonală care introduce, atît în plan(prelungirea liniilor pentagonului dînd naştere pentagramelor ale căror dimensiuni cresc în progresie geometrică), cît şi în spațiu(generarea, înmulțirea poliedrelor stelate alternate plecînd dintr-un nucleu dodecaedric), o pulsație în progresie geometrică, o periodicitate dinamică realmente ritmată, corespunzînd nu numai unei creşteri oarecare, ci creşterii perfect *omotetice*, aceasta datorită faptului că orice pulsație pe bază geometrică poate fi prezentată ca o urmă schematică a unei spirale logaritmice, curbă ideală de creştere omotetică, „analogică”.(8)[95]

PREZENȚE ŞI DERIVĂRI ALE TRIUNGHIULUI ŞI HEXAGONULUI ÎN NATURĂ

Fig.25-37


25 [96]


26 [97]


27 [98]

Sămânța unei plante Frunze tringhiulare


28[99]



29[100]


30 [101]

Fluturi, cu modele triughiulare pe aripi Piatră tringhiulară

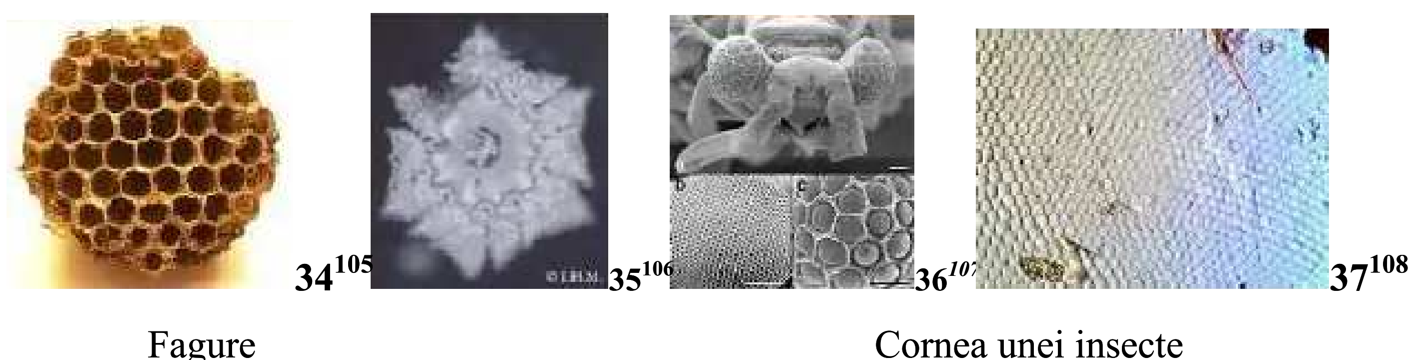
[95]Matila C. Ghyka,*Proporția divină*,în *Numărul de aur- Rimurile* din *Estetică şi teoria artei*, Ed.Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p.52
[96] *http://www.dkimages.com/discover/previews/916/55045001.JPG*
[97] *http://www.sbs.utexas.edu/bio406d/images/pics/sal/Populus%20deltoides%20leaf1.jpg*
[98] *http://www.columbia.edu/itc/cerc/danoffburg/invasion_bio/inv_spp_summ/Polygonum_perfoliatum_files/image001.jpg*
[99] *http://www.geocities.com/brisbane_butters/images/wpe80.jpg*
[100] *http://www.ecopix.net/contributor/malcolmt/mt1-15s.jpg*
[101]

[101] *http://www.heartofstonestudio.com/GM%20419.jpg*



31[102] 32[103] 33[104]

Triunghiul lui Sierpinski pe o cochilie



34[105] 35[106] 36[107] 37[108]

Fagure — Cornea unei insecte

2.3.1.3. Pătratul, piramida, dreptunghiul, crucea

Ca formă şi interpretare, "pătratul se află în contrast direct cu cercul. În timp ce dinamicul cerc reprezintă cerescul şi cosmicul, pătratul static înseamnă materie şi pământ. Prin forma perfect echilibrată, pătratul este un simbol pozitiv. Simbolismul primar al pătratului este cel al pământului. Cu cele 4 laturi egale, poate semnifica stabilitatea – echilibrul colectiv al elementelor, anotimpurile şi direcțiile cardinale altminteri opuse, dar asociate toate cu cifra 4. Poate că din acest motiv pătratul este cel mai important simbol hindus, simbolizând ancora ce asigură ordinea Universului – rol pe care îl deține în multe alte tradiții, incluzându-le pe cea chineză şi creştină. La egiptenii antici, pătratul reprezenta desăvârşire, succesul. În Orient, contranstând cercul Yang, pătratul simbolizează Yin şi feminitatea. După Jung, definiția psihologică a pătratului este cea a realității pământene şi a unei personalități ce nu şi-a întregit încă toate fațetele.

---

[102] *http://mysticmerchant.com/sapphire/sapphcry32x27x14-sc10a-a.jpg*

[103] *http://www.aswinvanwoudenberg.com/wp-content/uploads/volute.jpg*

[104] *http://mysticmerchant.com/sapphire/sapphcry27x21x7-sc13a-a.jpg*

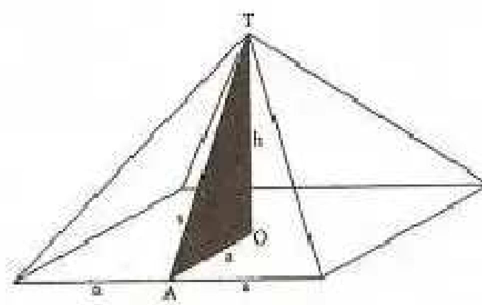
[105] *http://invsee.asu.edu/nmodules/spheresmod/images/waspnest.jpg*

[106] *http://steamventinn.com/breath_of_the_earth/images/spiraling_hexagon_cluster.jpg*

[107] *http://www.news.cornell.edu/releases/Nov99/Fig1.72.jpg*

[108] *http://www.zarbeco.com/images/MicDGallery/insect_eye_oblique_lighting.jpg*

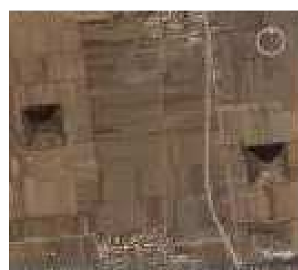
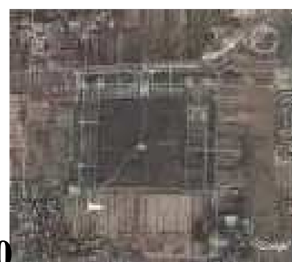
Pătratul mai poate însemna încredere, sinceritate şi integritate.”.[109] Pătratul este întâlnit ca bază a celor mai rezistente şi vechi construcţii care au ajuns până în contemporaneitate, piramidele, ridicate pe tot globul terestru. Simbolistica lor este încă prilej de cercetare, tehnologiile contemporaneităţii oferind noi posibilităţi de investigare, cum sunt vederile aeriene care evidenţiază formele pătratice ale bazelor piramidelor şi raportarea mărimii acestora la mediul din jur.


38


39

Fig.38-39. Complexul Piramidelor de la Giseh, Egipt, văzut din aer ; Marea Piramidă.[110]

“Foarte recent, în 1999, autorul şi expertul francez în telecomunicaţii Midhat J.Gazalé scrie în interesanta lui carte *Gnomon: De la faraoni la fractali* :” S-a spus că istoricul graec Herodot a aflat de la preoţii egipteni că pătratul înălţimii Marii Piramide este egal cu aria feţei triunghiulare laterale.”De ce este afirmaţia aceasta atât de importantă? Pentru simplul motiv că ea echivalează cu a spune că Marea Piramidă a fost proiectată în aşa fel încât raportul dintre înălţimea feţei sale triunghiulare şi jumătatea laturii bazei să fie egal cu Secţiunea de Aur!”(fig.39)[111]


40

41

42

43

Fig. 40-43. Piramide mari, pe ogoare din regiunea Shaanxi, China. Când sunt văzute de sus se constată bazele lor pătrate.

[109]Clare Gibson, *Semne şi simboluri*, Ed. Aquila, 93, Oradea, 1998, pp.81-82
[110] Mario Livio, *Secţiunea de aur*, Ed.Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 70
[111] *Ibidem*



Secţiunea de Aur a segmentului a+b din desen este realizată atunci când raportul dintre ***a+b*** şi ***a*** este egal cu raportul dintre ***a*** şi ***b***. În această ilustraţie ***a*** este numit "extremă raţie", iar ***b*** este numit "medie".


44


45

Fig.44-45.Ansamblu de piramide-Teotihuacan; Construcție piramidală în Muyl,Yukatan.

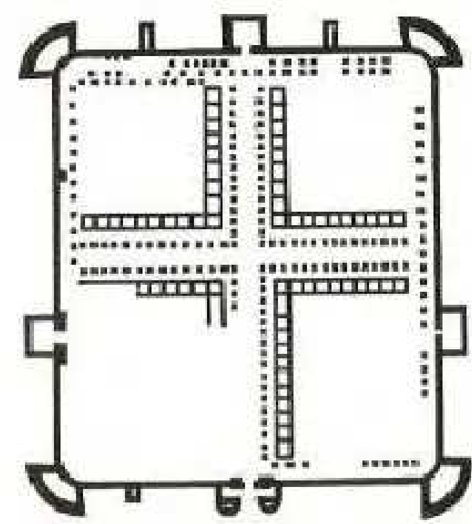
Fig.45. Vederea laterală asupra construcției din Muyl evidențiază structurarea ei în trepte şi poziționările formelor paralipipedice ale componentelor. Acestea constituie succesiv nivelele construcției, progresiv reduse la bază cu cât se înalță ansamblul lor.

Figurarea formelor geometrice în epoci trecute ne este relevată odată cu diverse descoperiri arheologice. Astfel, prezența pătratului ne este semnalată în cadrul unei tăblițe dintre cele care provin din Mesopotamia antică şi atestă o cultură matematică avansată în perioada babiloniană veche (cca. 1900 – 1700 î.Hr.) Cu cel puțin un mileniu înainte de principiile descoperite de greci în sec. VI şi ulterior, această tăbliță "cuprinde o diagramă neobişnuită, cu un pătrat, cu cele două diagonale, şi trei cifre, care demonstrează că ceea ce noi numim teorema lui Pitagora a existat cu 1 000 de ani înainte ca Pitagora să trăiască!"[112]


46.

Fig.46. Tabliță cu scriere cuneiformă, având inscripționată Teorema lui Pitagora pe un pătrat cu diagonale şi triunghiuri, provenind din Babilonul Antic

[112] *www. MONITOR Lacasuri Ortodoxe® nr. 45/2010*



47.



48.

Fig.47-48. Drobeta- Plan şi ruine ale castrului roman construit la inceputul sec. 2 d.H. după « sistemul urbanistic de tradiție greacă -hipodamic- cu străzi intersectate perpendicular »[113] Foarte eficient, acest sistem urbanistic rectangular se repercutează din antichitate până în contemporaneitate, polarizându-se pe arii extinse, oraşele americane adoptându-l ca modalitate salutară pentru o dezvoltare de tip megalopolis.

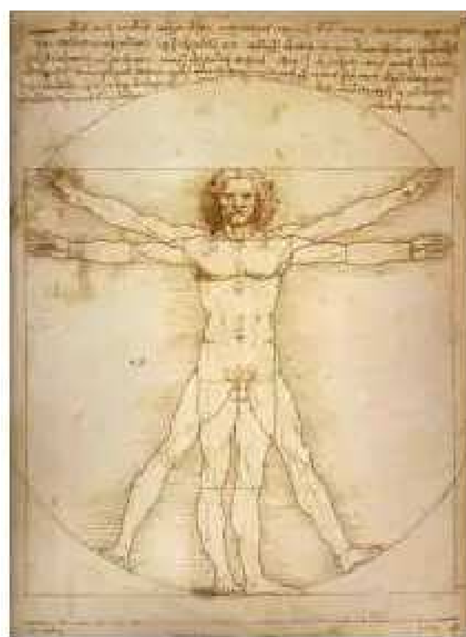


49.

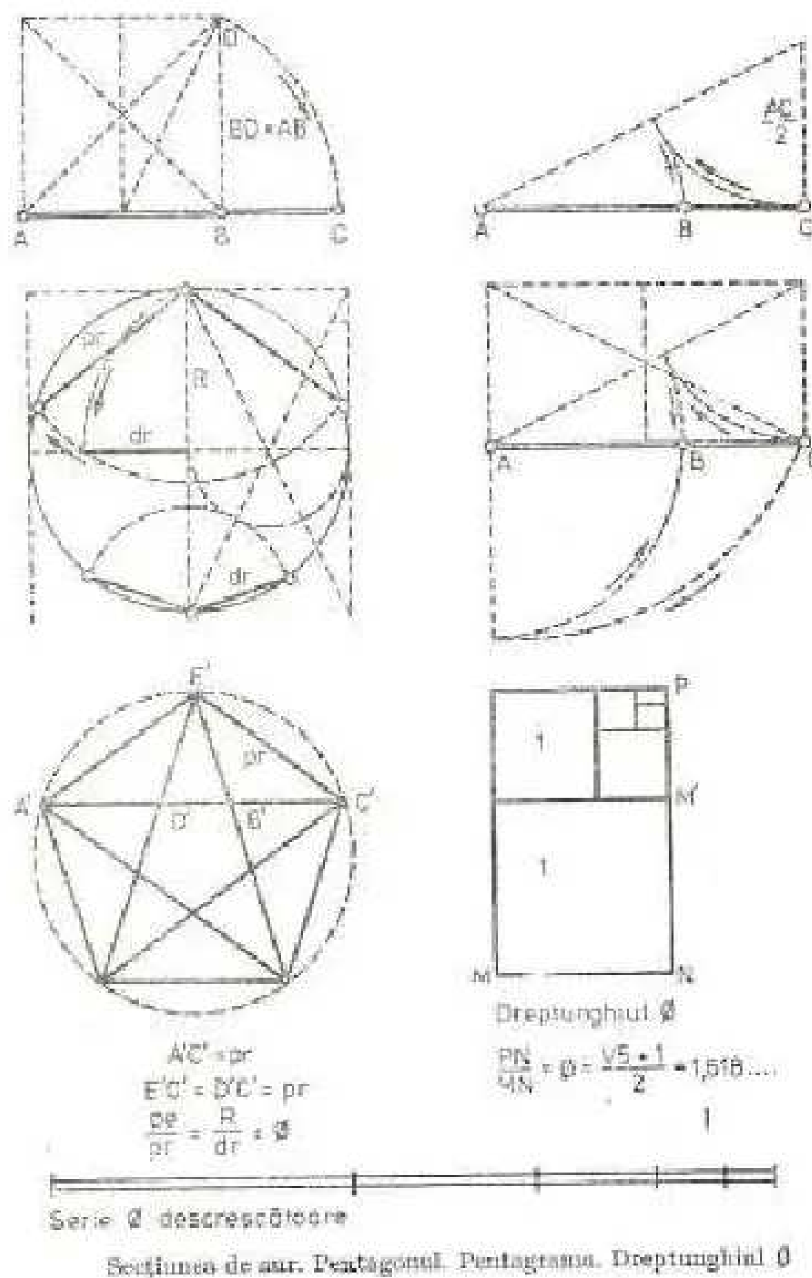
Fig.49. Mozaic pavimentar de inspirație romană dintr-un complex funerar din Antiohia, sec. III d.H. - Muzeul de Arheologie din Hatay, Antakya. Înscripția *Amerimnia* indică în pătratul central figura feminină a unei divinități protective pentru liniştea şi pacea celor morți. Reprezentarea organică, înscrisă în cea mai echilibrată şi stabilă formă angulară, este încadrată în altele succesive, care îi constituie chenarul decorativ, ornamentat cu mici pătrate, arce simetrice, triunghiuri şi sinusoide.

[113] Vasile Drăguț, *Epoca daco-romană* din *Arta românească*, Ed. Meridiane, București, 1982, p. 53

Fig.50-51. Pentru construcțiile picturale, mai târziu, odată cu efervescența Renașterii, se reface legătura cu preocuparea pentru armonie a antichității grecești, ale cărei valori au fost conservate și au inspirat perioada romană. În timp, Omul vitruvian devine astfel emblematic prin schița lui Leonardo da Vinci(fig.50), ce reprezintă asocierea dintre pătrat și cerc, formele geometrice în care apare figurat corpul uman ca expresie a Proporției Divine ce i-a determinat constituirea. Numărul de aur fiind 1,618...se observă în schița lui Leonardo da Vinci că raza cercului=1 iar latura pătratului (sau anvergura brațelor)=1,6 . În relație cu explicații referitoare la Proporția de Aur, consubstanțială formelor de tot felul, Matila C. Ghyka(1881-1965) amintește despre derivarea *dreptunghiului de aur*



50



51

[114]

din pătrat. (**fig.51**)

[114] Din M.Ghyka, *Arta și dreptunghiul de aur*

„Încă în căutarea chestiunilor de interior ce pot descoperi frumuseţea latentă în matematica elementară, vom considera în acest capitol câteva forme geometrice foarte simple, cum ar fi dreptunghiul de aur înainte de a ne îndrepta în capitolul VII spre exemple mai sofisticate ce evocă răspunsul estetic.

În tot timpul (cât) rămânem în limitele topicurilor legate de secţiunea de aur, în concluzie expunând (prezentând) potenţialul unei părţi a matematicii foarte restrânse. În toate acestea vom argumenta antologia noastră cu alte exemple de interes. Multe dintre acestea vor confirma o teză, aceea că educaţia este unicul mijloc de a dezvolta şi intensifica darul estetic înnăscut.

Ex.: spirala echiangulară – fig.VII.6 (pag.101) – ce cade în limitele noastre prescrise necesită un minimum de antrenament mental, înainte ca fascinaţia curbelor sale să-şi exercite farmecul. Dar când prin educaţie cheia matematică potrivită este aplicată, frumuseţea sa ascunsă oferă noi bogăţii minţii.

„Frumuseţea este un cuvânt de la Dumnezeu" (al Domnului).

Diferenţele în educaţie sunt în special responsabile pentru diferenţele de gust; şi extensia aprecierii intuitive a frumuseţii, diferă de la persoană la persoană şi de la obiect la obiect. Dar creatura conştientă care nu are absolut nici un răspuns faţă de orice obiect atrăgător, individul de ex. care afirmă: „urăsc florile „„ poate fi cu greu numit uman.(Referinţă la Peter Bell şi Tennyson – versuri).

Definiţii

Diferenţa între vizualizarea intuitivă a frumuseţii, cae a lui Nordsworth şi aspectul analitic surprins de omul se ştiinţă recunoscut de Tennyson (referinţă la versuri), s-ar putea exprima în două definiţii scurte ale fumuseţii.

Chiar dacă nici o definiţie sumară nu poate fi complet satisfăcătoare, concizia este un merit al unei definiţii. Una îi aparţine lui Thomas Aquinas:

„Frumuseţea este ceea ce place în simpla contemplare."

Cealaltă:

„Frumuseţea este un cuvânt de la Dumnezeu."

Cititorul poate simţi probabil că bogăţia şi calitatea frumuseţii unei flori poate fi cu greu comparată cu ce ar exprima dreptunghiul de aur şi chestiunile legate din acest capitol detaliate în cap.VII. Apoi, s-ar putea considera spirala echiangulară ce se regăseşte în scoica Nautilus-ului, încă de la începuturile timpului. Dacă ar fi aşa, trebuie să admitem că, dacă ce exprimă pare relativ limitat, este din cauză că instrumentele şi metodele noastre sunt primitive ca şi nivelul de înţelegere.

Chiar simpla spirală rectangulară (fig.V.5) premergătoare spiralei echiangulare pare aridă până ce o privire mai adâncă îi scoate în evidenţă proprietăţile (referire la pag.68).

Oricărui cititor ale acestor pagini ce simte că matematica este o sălbăticie aridă productivă de material estetic doar sărăcăcios sau celui care prin eşecul de a căuta sub frumuseţea de suprafaţă găseşte doar recompense superficiale, mă simt nevoit să-i sugerez că greşeala probabil îi aparţine (referire – Francis Thomson – versuri)

Proporţia Divină

Prin restrângerea câmpului de exploatare păstrându-l în aria proporţiei divine, vom încerca să arătăm că nu este nevoie de a cuprinde un spaţiu larg pentru a aduna exemple de frumuseţe matematică; (acestea) se găsesc la tot pasul. Aceste cuvinte se regăsesc „scrise" în Valea Otzal în Tirolul austriac unde mai ieri, timp de câteva ore ochiul de cunoscător al soţiei mele a găsit aproximativ 50 de specii diferite de flori sălbatice. Cu 2 sau 3 excepţii, după cum mi-a spus, acestea se pot vedea şi la o distanţă de câteva sute de yarzi de casa noastră din Somerset. Este vorba despre cât de antrenat este ochiul care priveşte.

În continuarea acestui capitol vom avea ocazia să examinăm simple figuri din apropierea noastră, ce pot place chiar ochiului unui non-matematician şi apoi, după mai atenta examinare a acestora, vom descoperi că ascund (relaţii) legături, descoperire care poate deveni o sursă de plăcere estetică chiar pentru matematicianul ce posedă chiar cunoştinţe modeste. Este vorba de fundamentul acestor relaţii neaşteptate cu micile surprize şi bucurii minore ce constituie parte a farmecului matematicii.

Să luăm un exemplu: poate nu v-aţi gândi dacă nu aţi avea câteva cunoştinţe despre dreptunghiul de aur, că prin scoaterea (eliminarea) unui pătrat din el, rămâne un reziduu care este un alt dreptunghi de aur şi că acest proces poate fi repetat indefinit până ce „un dreptunghi punctual" e atins, care are o situaţie unică. Acesta poate părea un exemplu trivial dar este simplu şi uşor de înţeles şi evidenţiază că rezultatele neaşteptate împreună cu satisfacţia de a învăţa ce tinde spre necunoscut, constituie parte din farmecul matematicii. Ne vom opri în primul rând asupra discutării dreptunghiului de aur privit ca o figură ce place estetic, apoi, odată clarificate aceste aspecte, va fi descrisă simpla atracţie a gusturilor matematice.

În cap.IV am anticipat evidența ce este acum exprimată în detaliu pentru afirmația că un dreptunghi de anumite proporții poate place unei arii mai largi de populații decât un dreptunghi de orice altă formă.

Construcția unui dreptunghi de aur este o problemă simplă. Latura AB a unui pătrat ABCD este bisecționată în E, cu centrul în E și raza EC. Se desenează un arc de cerc a cărui suprapunere peste AB va avea la capăt F. Se trasează FG perpendicular pe AF a cărui intersecție cu DC se produce în G. AFGD reprezintă dreptunghiul de aur.

Demonstrația este la fel de simplă.

Considerând AB = 2 unități de lungime, atunci EC = EF = $\sqrt{5}$ unități,

$$\frac{AF}{FG} = (AE + EF)/FG = (1 + \sqrt{5})\ ½ = \phi$$

AF este divizat de B în secțiunea de aur. B este câteodată referit ca „secțiune de aur". Este asociat cu ideea de „proporție medie".

AB este media proporțională a AF și BF: $\frac{AB}{BF} = \frac{AF}{AB}$, $AB^2 = AF \times BF$"

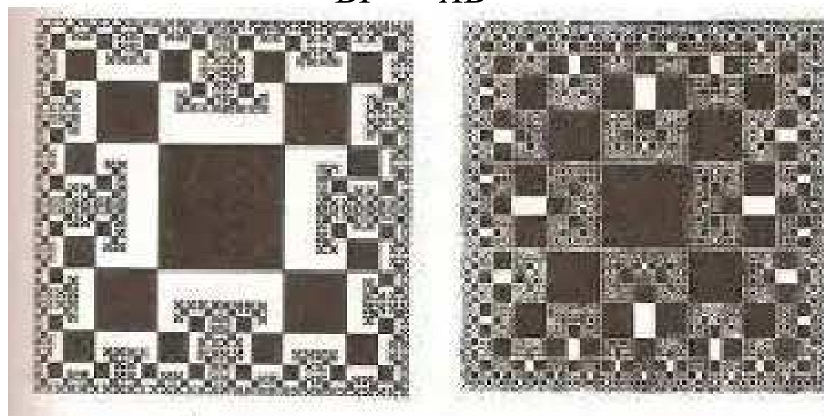


Fig.52

Fig.52. Pătrate fractalice, din Mario Livio, *Secțiunea de aur*, Ed.Humanitas, București, 2002, pp.251-255 „Toate dreptunghiurile neumplute din ultima figură sunt Dreptunghiuri de Aur. Găsim deci că în vreme ce în geometria euclidiană Secțiunea de Aur provenea din pentagon, în geomeria fractală ea este asociată chiar cu figuri mai simple cum sunt pătratele sau triunghiurile echilaterale...Lumea e plină de fractali.Obiecta atât de diferite cum ar fi vârfurile unei păduri la orizont sau sistemul circulator al unui rinichi pot fi descrise în termeni de geometrie fractală. Dacă un anumit model al universului ca întreg, numit *modelul inflației eterne* este corect, atunci chiar întregul univers poate fi caracterizat printr-o structură fractală...Universul *nostru* s-a aflat în starea de *vid fals*(n.n.forța apreciabilă a expansiunii materiei inițiale) pentru o foarte scurtă perioadă, în timpul căreia el s-a expandat într-un ritm fantastic(n.n.distanța e inperceptibilă cu toate dotările tehnice).În cele din urmă, vidul fals a intrat în declin, iar universul nostru și-a reluat expansiunea mult mai lentă pe care o observăm astăzi...Universul a început cu o regiune de vid .fals. Pe măsura trecerii timpului, o anumită parte a regiunii a intrat în declin creând un „univers buzunar" cum e al nostru...Un număr infinit de universuri –buzunar au fost astfel creat, generându-se o structură fractală – același șir de viduri false și universuri-buzunar se repetă la scări din ce în ce mai mici. Dacă acest model reprezintă cu adevărat evoluția universului ca întreg, atunci univesul nostru-buzunar nu este decât unul din infinitatea de universuri-buzunar existente...Unele din aplicațiile moderne ale Secțiunii de Aur, ale numerelor lui Fibonacci și ale fractalilor coboară în domenii mult mai lumești decât modelul inflaționar al universului.De fapt, unii susțin că aplicațiile pot pătrunde până și în propriile noastre buzunare."(ex.analiza cotațiilor bursiere)..."Euclid a definit Secțiunea de Aur fiindcă era interesat să folosească această proporție simplă pentru construcția pentagonului ți a pentagramei....Încântarea pe care ne-o produce astăzi această noțiune se bazează în primul rând pe elementul *surpriză*. Secțiunea de Aur s-a dovedit a fi, pe de o parte, cea mai simplă dintre fracțiile continue(dar și „cel mai irațional" dintre numerele iraționale), iar pe de altă, sâmburele unui număr infinit de fenomene naturale. Ea apare pe neașteptate la orice întâlnire dintre simplu și complex, la intersecția geometriei euclidiene cu geometria fractală."(în *Op.cit.*, Cap.9,*Este Dumnezeu*

matematician?, p.262)

Din următoarele imagini, care au o altă orientare ideatică şi plastică, putem constata cum şi compoziţiile unor miniaturi româneşti,[115] realizate în parcursul a două secole, se încadrează în pătrat şi în dreptunghi, ornamentările (decorativ-figurative) structurându-se în prealabil în forme de ansamblu circulare şi ovale.


53


54


55

Fig.53 **Fig.54** **Fig.55**

Stema lui Constantin Brâncoveanu: **Fig.53** -1691, Bucureşti, Vasile Macedoneanul, *Capitole îndemnătoare*; **Fig.54** -1693, Bucureşti, *Evanghelia greco-română*; **Fig.55** - 1700, Snagov, *Învăţături creştineşti*


56.

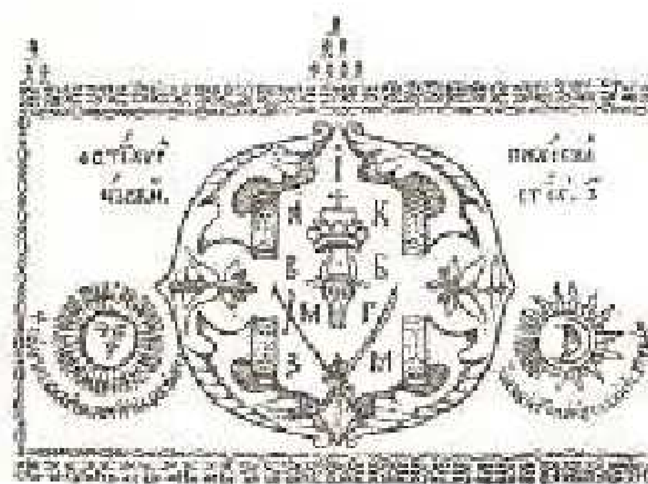
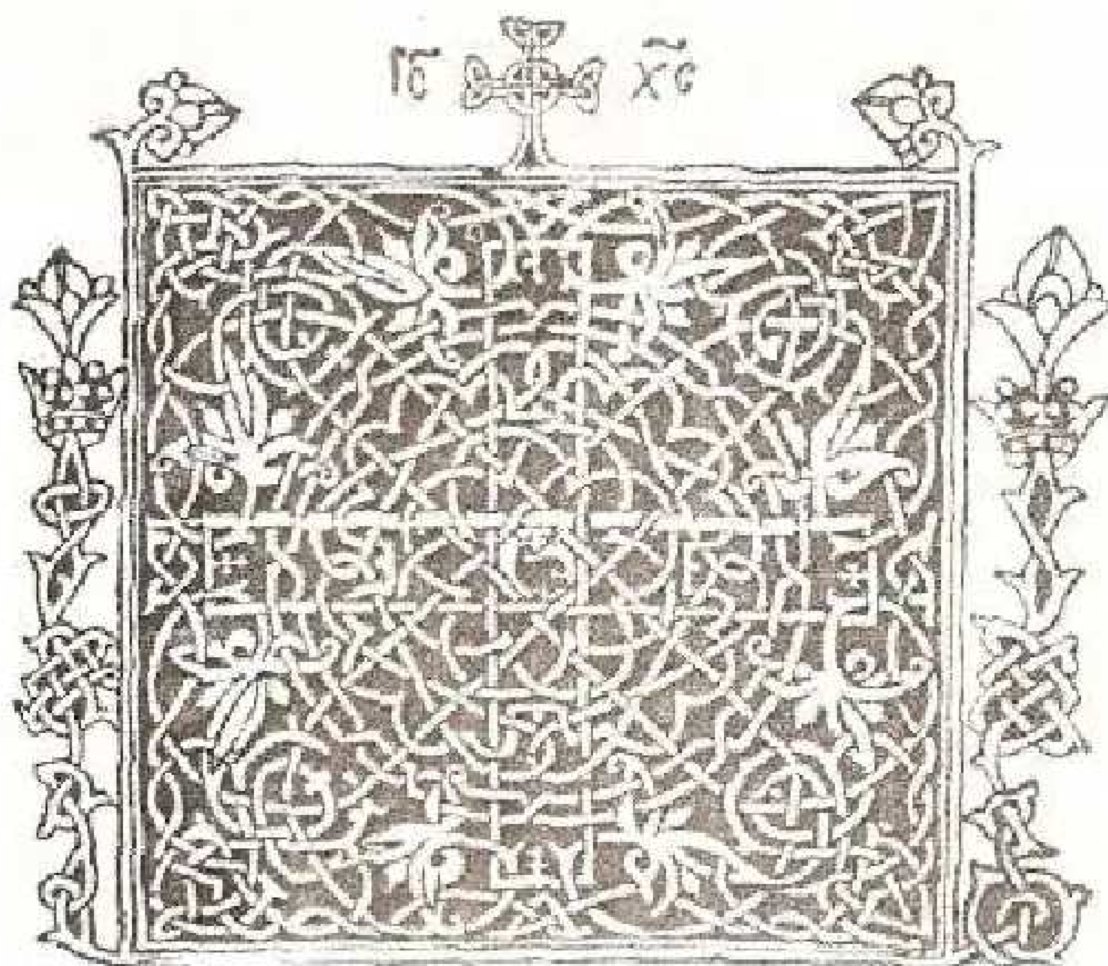

57.

Fig.56-Stema lui Matei Basarab, cu Portretul arhimandritului Ioan 1646, Dealu, *Liturghier*; **Fig.57**.-Stema lui Antioh Cantemir, 1698, Iaşi, Dimitrie Cantemir, *Divanul*

[115] Ana Andreescu, *Arta cărţii(Cartea românească veche 1508-1700)*, Ed.Capitel, Bucureşti, 2006, p.131; 132; 125; 128 şi Ana Andreescu, *Arta cărţii(Cartea românească în secolele XVI-XVII)*, Ed.Integral, Bucureşti, 1997, c.4.

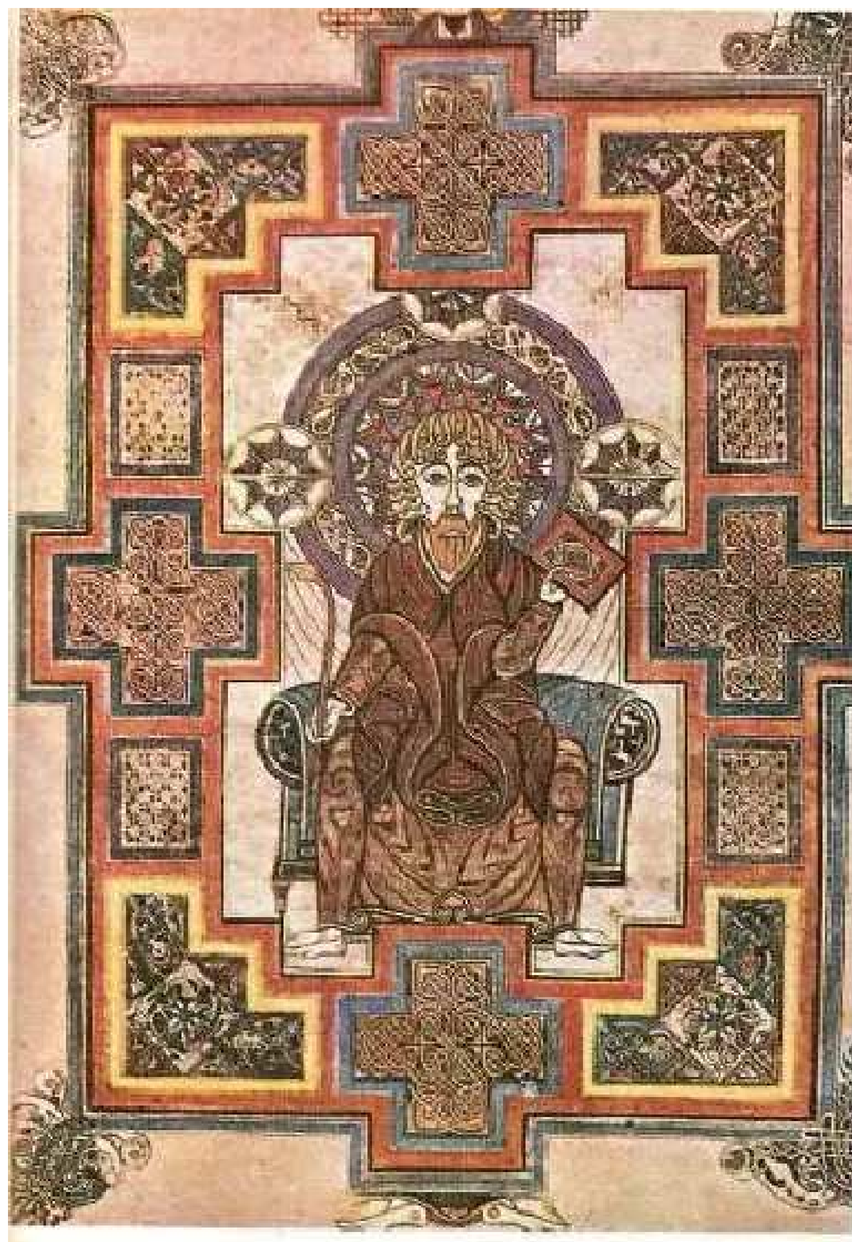


c. 4. Frontispiciu cu stemă
1512, Târgoviște, *Evangheliar*, Macarie

58.[116]

Fig.58. „ Frontispiciu pătrat, realizat din antrelacuri dispuse în cercuri concentrice, cu opt puncte vegetale(prefigurând floarea de acant). Central, pe fundal alb, este reprezentat corbul mic, încoronat, cu capul spre dreapta". Compoziția simetrică, constituită prin trasee liniare înnodate, ne aminteşte nu numai de specificul constituirii unor motive celtice ci şi de cel caracteristic ornamentelor orientale, arătându-ne astfel similaritatea unor aspecte de tratare plastică pe o arie extinsă şi în perioade diferite. Motivul crucii integrat în ansamblul alambicat al ornamentului liniar românesc, ori cuprinzând înnodări de linii ca în cel irlandez, apare rar sau lipseşte în miniatura spaniolă, influențată mai mult de motivele decorative arabe.

116 Ana Andreescu, *Arta cărţii(Cartea românească în secolele XVI-XVII)*, Ed.Integral, Bucureşti, 1997, c.4



59.

Fig. 59. Sf. Ioan, *Cartea de la Kells*, sec. VIII-IX, Dublin, Trinity College[117]

117Din Virginia Cartianu, *Miniatura irlandeză*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1976, p. 5, 6, 44
În nordul Europei „arta ornării manuscriselor şi a ilustrării lor cu picturi apare în Irlanda în pragul dintre două epoci- Antichitate şi Evul Mediu – şi ajunge la o dezvoltare remarcabilă între secolele VI-XI. Înflorirea acestei arte în insula îndepărtată şi influenţa profundă pe care a exercitat-o asupra miniaturii din Europa Occidentală sînt surprinzătoare. Pentru multi critici constituie aproape un miracol. Totuşi a fost firesc ca Irlanda să fie singura ţără capabilă să dezvolte arta miniaturii în momentul în care lumea veche apunea. În această insulă unde, în timpul migraţiei popoarelor, purtători ai culturii antice au găsit adăpost, au putut fuziona, într-o sinteză fericită, elemente ale artei mediteraneene cu ale vechii culturi a Irlandei...Ornarea manuscriselor şi ilustrarea lor cu picturi afost, în Evul Mediu, pînă la apariţia tiparului, o îndeletnicire mult mai practicată din Orientul Apropiat pînă în ţinuturile Atlanticului, stimulată de răspîndirea creştinismului. Cu toate că există urme care dovedesc că şi Antichitatea-îndeosebi lumea romană- aprecia miniatura, dezvoltarea acestei arte aparţine Evului Mediu. Atunci î se situează atît apogeul, cît şi decadenţa. Este arta unei singure epoci şi, în special, a primelor ei secole, de cînd ne-au rămas puţine mărturii artistice. Oameni de cultură, căutînd liniştea pe care nu o mai aveau pe continent, s-au refugiat în mica insulă- singura rămasă în afara revărsării popoarelor migratoare- unde au continuat tradiţia unei culturi distrusă în multe ţări ale Europei...În primul rînd au adus cultura şi formaţia lor de tip mediteranean, idealurile lor artistice, care erau acelea ale lumii antice. Fără îndoială, au introdus în Irlanda şi manuscrise bisericeşti şi laice şi, odată cu acestea, meşteşugul copierii şi ilustrării lor în culori.
„Arta miniaturilor irlandeze frapează în mod diferit pe cei ce o studiază. Unii o apreciază ca o

...Arta miniaturilor irlandeze frapează în mod diferit pe cei ce o studiază. Unii o apreciază ca o surprinzătoare anticipare a stilului abstracționist, ca un amalgam de simboluri, al căror ermetism nu se mai

Revenind la prezența pătratului compus în dreptunghi şi la asocierea unghiularităților cu împletiturile de linii curbate, constatăm că le întâlnim şi în miniatura spaniolă, zonă de confluență a influențelor artistice dinspre Europa nord-vestică şi Orientul Apropiat.



60.

Fig.60. *Labirint cu numele scribului Florentius pe verticală*, îm *Moralia in Job* a lui Grigore cel Mare, din anul 945 (Madrid, Biblioteca Nacional, Cod.80, folio 3 r)

---

deschide înțelegerii noastre îmbibată de raționalism şi de spirit ştiințific. Alții o văd ca pe o creație primitivă, ornată cu elemente de decor ce îşi au originea în realizările unor culturi mai vechi....Specifice creației irlandeze sînt următoarele elemente ale stilului pictorilor:

- motivele geometrice, florale, zoomorfe, uneori creații groteşti sau cu o notă de umor, ce se întîlnesc des; mai caracteristice rămîn *spirala, „motivul în formă de trompă”, entrelac-ul* şi *pointillé-ul*....Preferința artistului pentru *entrelac*, dar nu şi exclusivitatea folosirii acestui motiv constituie o altă trăsătură specific irlandeză, cu toate că originea sa era în Grecia şi Orient. Pointillé-ul roşu, folosit în jurul inițialelor în grupe distanțate sau sub formă de linii de contur, pare semănat pentru a costitui un fond şi este o modalitate deseori practicată în pictura de carte irlandeză. Se remarcă însă că procedeul se întîlneşte şi în arta coptă şi

deseori practicată în pictura de carte irlandeză. Se remarcă însă că procedeul se întâlneşte şi în arta coptă şi egipteană."(*op.cit.* p. 5, 6, 44)

CRUCEA - REPREZENTARI ŞI SIMBOLISM



61[118]

[118]**Fig.61**, din Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, Denges(Lausanne) 1983, pp.173,172 : „*Crucea, simbol creştin* -1-Crucea diriguitoare greacă sau semnul „plus"; 2-Crucea Sf. Andrei, protectivă, simbol al barierii sau semnul „dat". Inițiala greacă a lui Hristos; 3- Crucea latină, a vieții ori a lui Hristos. Înaintea acestuia era deja simbol aldivinității în Grecia , Egipt, China; 4- Crucea inversată ori a Sf. Petru, semn negativ;5- Crucea hoțului, semn al suferinței cumplite, al sorții nefaste, al vieții agitate; 6- Cruce de Lorena, dublă sau cardinală;7- Cruce papală sau triplă. Ca şi la precedenta brațele suplimentare sunt semn de înalt rang; 8- Cruce ortodoxă sau triplă, simbol al credinței profunde; 9- Cruce ortodoxă cu braț transversal(eventual simbol al morții lui Hristos);10- Cruce frântă, la stinghie ori de suferință, simbolizând drumul crucii şi moartea lui Hristos; 11- Cruce de Ierusalem sau îmbunătățită.Apare deja în epoca vikingă; 12- Cruce germanică sau a sacrului; 13- Insignă cu cruci; 14- Cruce „gamma" formată din patru inițiale ale numelui(cele patru colțuri ale lumii), la origine semn chinez; 15- Cruce coptă, cu cuie simbolizând martirul lui Iisus.; 16- Cruce egipteană, cheie a Nilului, simbol al vieții; 17- Cruce-spadă; 18- Cruce-ancoră, simbol al credinței puternice, solide; 19- Ancoră. Crucea este greu identificabilă; 20- Cruce ancoră, simbolizând naşterea lui Hristos din corpul Mariei(credincioasă) ; 21-Monograma lui Hristos, formată din două inițiale greceşti, X şi P; 22- Cruce cu cârlig, amintind probabil de cârja episcopului; 23Cruce de Malta ori de cavaler, insigna Templierilor, Cavaleri ai Sf. Ioan de Malta; 24- Cruce celtică ori simbol solar. Creştinismul s-a amestecat timp de secole cu cultul celtic; 25- Cruce aztecă, simbolizând cele patru puncte cardinale; 26- Cruce şi cerc, simbol solar oriental; 27- Oglinda lui Venus; 28- Glob imperial, simbol al suveranității terestre; 29 şi 30- Cruci combinate cu a alpha şi omega, începutul şi sfârşitul."

începutul şi sfârşitul.



36. Sarcofagul numit „al Patimilor".
Simon din Cirenaica ducând crucea,
un soldat roman punându-i coroana (?) lui Iisus, Anastasis,
Christos prins de un soldat, spălarea mâinilor lui Pilat.
Catacomba Domitillei, Roma. Marmură, sec. IV.
Muzeul Pio Cristiano, Vatican.

Fig.62



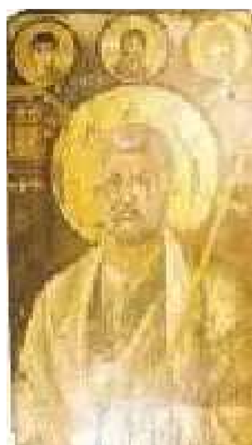
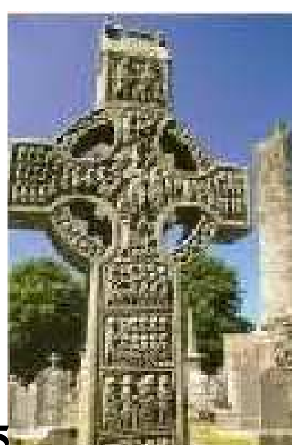
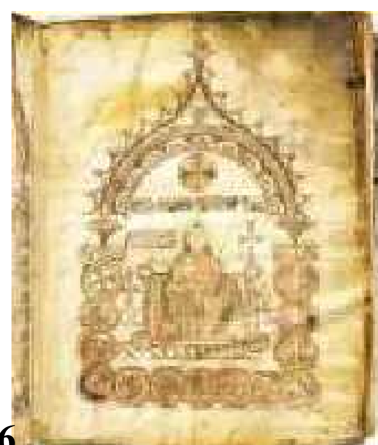
63

Fig. 63-*Cristos în Slavă*, începutul sec.V d.H., Santa Pudenziana, Roma. În acest mozaic absidal, restaurat anevoios, cu posibile modificări, în sec. XVI-XIX, apostolii şi simbolurile evangheliştilor flanchează o *Crux Gemmata*, simbolul învierii, şi pe Mântuitorul binecuvântând şi ținând o carte deschisă. Pe ea apare „numele Pudens, prieten al apostolilor, care şi-a transformat locuința într-o biserică de casă(*titulus)*"...[119]Dacă verticala crucii semnifică legătura cu Divinitatea, orizontala ei sugerează iubirea dintre oameni, cele două brațe rectangulare redând esențializat comuniunea dintre Cer şi Pământ, dintre factorii celeşti şi cei tereştri.

---

[119]Michelle P. Brown, *Ghid de artă creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009, pp.40-41(imag.61);(imag. 62

Michelle P. Brown, *Ghid de arta creştină*, Ed. Casa Cărţii, Oradea, 2009, pp.40-41(imag.61),(imag. 62 -70) - pp.40, 86,116, 51, 152, 379, 401.

 **64**  **65**  **66**  **67**

 **68**  **69**  **70**

Fig.64- Icoana Sf. Petru, sec. VI d.H., M-rea Sf.Ecaterina, Muntele Sinai; **Fig.65**-Cruce , sec. VIII d. H., Scoția; **Fig.66**-Cruce , sec. X d. H., Irlanda; **Fig.67-** *Fecioara cu Pruncul*, Evangheliar armean, sec.X d.H; **Fig.68**- *Cristos în Slavă*, sec.XI d.H., Belgia; **Fig.69**- S.Dali- *Cristosul Sf. Ioan al Crucii*,1951; **Fig.70** –Antony Gormley - *Îngerul Nordului*, 1998, Gateshead, N-E Angliei.

ARHITECTONICĂ VECHE, SPAŢIU SACRALIZAT-fig.71a, 71b

ARHITECTONICĂ NOUĂ, SPAŢIU LAICIZAT-fig. 72

In sens constructiv, asociate simbolismului crucii, lăcaşurile de cult creştine se structurează pe variate planuri, în care se întâlnesc deseori combinate pătratul, dreptunghiul şi cercul, prevalând astfel unghiurile drepte şi arcele. Traseele oblice apar mult mai rar, un exemplu fiind în acest sens unele forme poligonale care le includ.



Fig.71a şi 71b.-Biserica San Vitale din Ravenna, Italia, este o construcție timpurie bizantină, realizată din cărămidă în sec. al VI-lea d.H., cu un plan central octogonal, o cupolă pe trompe şi intrarea marcată de două turnuri mici.

Fig.72.-În actualitate, având înălțimi considerabile, unele turnuri răspândite în lume fructifică anumite influențe autohtone, devenind astfel simboluri ale comunităților şi spațiilor unde au fost construite. Dezvoltarea lor pe verticală mută atenția privitorilor de la planul bazei la cele ale etajelor suprapuse şi la aspectul de ansamblu, gândit ca un volum sculptural.

…………………………………………………………………………………………..

a) Mâna şi chipul

Mâinile, a căror importanță este covârşitoare în decursul istoriei umanității, au o largă simbolistică ,construcția, vindecarea şi ruga fiind semnificațiile preponderent pozitive. Fiind partea corpului uman cel mai frecvent reprezentată simbolic, mâna este figurată "încă din epoca de piatră în desenele rupestre".

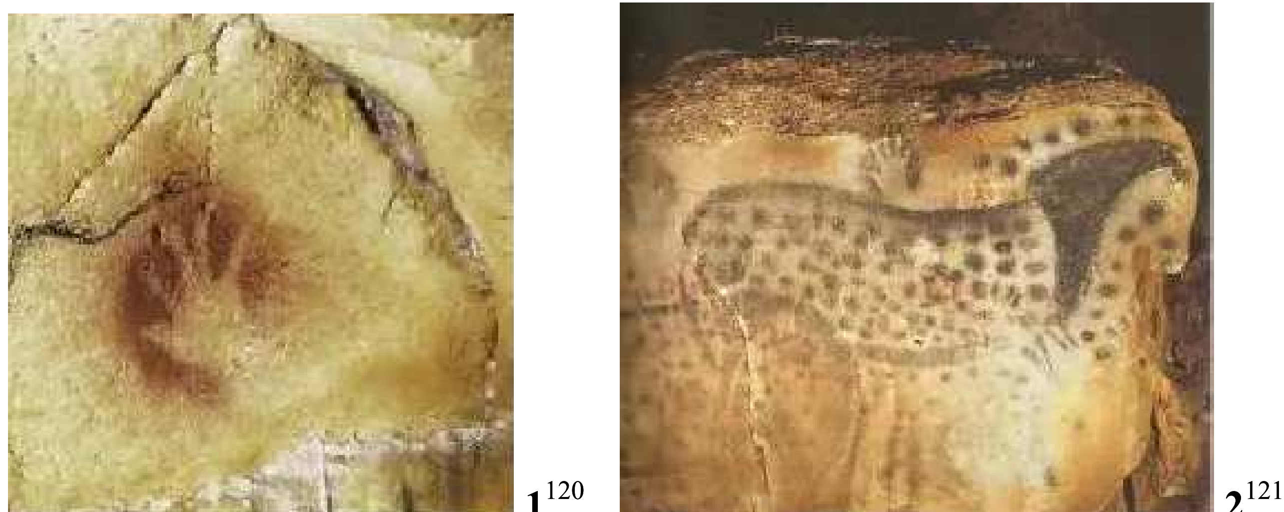


Fig.1-2. Mână preistorică- Peşterile Chauvet Pont D'Arc şi Pech-Merle, Franța, cca.25.000 î.H.

[120] Sursa: http://www.bu.edu/arion/Volume11/11.3/Paglia_11.3/CaveHand_2.jpg

Sursa: http://www.bu.edu/arion/Volume11/11.3/Pagina_11.3/CaveHand_2.jpg
[121] Ami Ronnberg, Kathleen Martin(editori), *The Book of Symbols*, Taschen, Köln, 2010, p.381


3[122]


4[123]

Fig.3. Mâini printre imagini rupestre, Ţara de Foc, Calafate, Grota Walichu; **Fig.4.** Mâna Divină la indieni americani, 200î.H.-400 d.H.

Astfel " apar siluete în negativ reprezentând mâna (de ex. în grotele din Gargas şi Pech-Merle, Franţa, ca şi în arta rupestră şi desenele realizate pe stânci, descoperite în alte colţuri ale globului, de pildă în America de Sud şi în Australia). În Gargas, (peşterile din Pirinei) au fost adesea reproduse falange îndoite sau mutilate, ele imortalizând probabil actele sacrificiale."[124]

Multiplele semnificaţii ale poziţiilor mâinii exprimă mai rar aspecte negative şi destul de des pe cele pozitive, întâlnind astfel nu numai gesturi de pedepsire, de apucare, de dare la o parte, de respingere, de indicare, ci mai ales de oferire, de protejare, de binecuvântare, de susţinere, etc. Astfel, mâna este « simbol al muncii, al activităţii transformatoare a omului, dar şi al puterii, posesiunii şi dominaţiei(cuvântul evreiesc *iad* = « mână » şi « putere »). Este şi un simbol al comunicării şi înţelepciunii : limbajul mâinilor(gestica) e folosit în toate civilizaţiile lumii. Imaginea mâinii pe pereţii peşterilor paleoliticului din Oltenia, după unii cercetători, « ar fi un simbol solar »(Gh. Muşu, *Din istoria*…62), după alţii, această imagine o reprezintă pe zeiţa apotropaică (M.Gimbutas, *Civilizaţie şi cultură*, 81). În orice caz, legătura mâinii cu soarele şi funcţia sa de translaţie energetică e reflectată în basoreliefurile egiptene, datând din epoca faraonului *Ekhnaton*, „ discul lui Aton", care introduce un cult solar: faraonul e reprezentat vorbind supuşilor, în timp ce soarele coboară, ca o ploaie de raze-mâini, asupra suveranului şi soţiei sale. Zeul solar al celţilor, *Lugh*, mai este numit *Lavada* „ cu mâinile lungi". În

---

[122] Livia Nemţeanu-Chiriacescu, *Crucea Cavalerilor de Malta*, Rd.Paralela 45, Piteşti, 2010
[123] Ami Ronnberg, Kathleen Martin(editori), *The Book of Symbols*, Taschen, Köln, 2010, P.383

[124] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri,* vol. I, Ed.Saeculum, I.O., București, 2002, p.254

creştinism *mâna Domnului* e simbolul puterii divine supreme. Mâna e şi simbolul ajutorului(cf.expresia *a da o mână de ajutor*): divinitățile tutelare ale Orientului țin, în nenumăratele lor mâini „ comorile care îndeplinesc toate dorințele." În cultura multor popoare, mâna dreaptă are o valorificare pozitivă, iar cea stângă-negativă(cf.lat *sinister* „sinistru", *senestra* „mâna stângă")..."[125]

În spațiul islamic mâna este deseori folosită drept amuletă (mâna Fatimei). În culturile semite, ca expresie a puterii suverane, "mâna" şi "puterea" (*iad*) sunt sinonime, mâna devenind simbol regal.

"Atingerea cu mâna este expresia magiei prin contact; vindecarea prin atingerea cu mâna simbolizează binecuvântarea şi transmiterea propriei puteri către cel binecuvântat; strângerea de mână simbolizează acceptarea binevoitoare, mâinile ridicate sau împreunate semnifică rugăciunea, iar anumite gesturi cu degetele, jurământul şi binecuvântarea… În Islam, numărul degetelor, cinci, semnifică: propovăduirea credinței, rugăciunea, pelerinajul, postul şi milostenia. În simbolistica sectei balcanice medievale timpurii a bogomililor, mâna, de pildă pe pietrele funerare, sugerează cele "cinci elemente" ale ordinii cosmice potrivit doctrinei acestei secte.

În iconografia creştină Iisus este numit "mâna dreaptă a Domnului", atributul "drept" având de obicei o semnificație preponderent pozitivă, de pildă în limbajul simbolistic al practicilor magice unde se vorbeşte în acest sens despre "magia albă" (în timp ce "drumul din stânga sugerează magia satanică").

Mâinile acoperite sau ascunse cu mânecă semnifică obiceiul din antichitate de acoperire a mâinilor în prezența suveranului, în semn de respect. În multe icoane aşa este reprezentat Moise atunci când primeşte tablele de legi pe muntele Sinai. (În iconografia ortodoxă acest aspect se extinde şi asupra altor persoane sfinte care au câteodată mâna stângă acoperită, atunci când sunt reprezentate cu Evanghelii sau alte însemne iconografice). Mâinii regelui i se atribuie puterea ca, prin atingere, să tămăduiască.

[125] [illegible]

Ivan Evseev, *Enciclopedia simbolurilor religioase şi a arhetipurilor culturale*,E. Învierea, Arhiepiscopia Timişoarei, 2007, pp.361, 362



126

5.



127

6.

Gestul suveranilor bizantini de a ridica brațele deschise trimite la gestul creştin al binecuvântării(**fig.7**).



7[128]



8[129]

---

[126]**Fig.5.** din Wilhelm Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă, Bucureşti, p.67- Moise, cu mâinile acoperite ca semn de supunere, primeşteTablele Legii de la Dumnezeu Tatăl, reprezentat prin Mâna Divină într-un manuscris din Bizanț, sec.X d.H (Biblia patricianului Leo)

[127] **Fig.6.** din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia, Bucureşti, 2000 – Mântuitorul Iisus Hristos îl binecuvântează pe Sf. Mucenic Gheorghe, care i se închină în imaginea acestei icoane de hram din sec. XIV, aflată în Muzeul Bizantin din Atena.

[128] **Fig 7** din Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, Ed. Sophia,Bucureşti, 2000 -Variante de binecuvântări

[129]**Fig.8.** din Wilhelm Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune

Ortodoxă, Bucureşti, 1975, p. 131- În *Înălţarea la cer a lui Iisus*, imagine pictată în sec. VI d.H. pe un relicvar din Palestina, (aflat în Capella Sancta Sanctorum din Lateran, Muzeul Vatican, Roma), întâlnim,

Două mâini ridicate exprimă întoarcerea spre sferele celeste şi receptivitatea celui ce se roagă (gestul adoratorilor sau gestul orant-**fig.8**).

Obiectele sacre nu trebuiau atinse de persoanele nehirotonisite cu mâinile neacoperite. Mâna dreaptă ridicată cu trei degete întinse (degetul mare, arătătorul şi mijlociul) îndeamnă la jurământ, luându-l pe Dumnezeu ca martor a celor declarate sub jurământ...

În heraldica renascentistă mâinile simbolizează (potrivit lui Bockler, 1688): „forţa, credinţa, hărnicia, nevinovăţia şi unitatea, aşa cum se poate vedea adesea pe blazoane. O mână cu degetele întinse şi deschise are semnificaţia lipsei de unitate, iar o mână închisă sau pumnul, a forţei şi unităţii. Mâinile închise împreunate simbolizează încrederea şi unitatea."[130] În ortodoxie, mâinile, binecuvântând ori susţinând Evanghelia,

---

în rezonanţă pe axul vertical, mâna dreaptă binecuvântând a lui Iisus şi mâinile ridicate ale Maicii Domnului, ca orantă.

[130] Hans Biedermann, *Dicţionar de simboluri,* vol. I, Ed.Saeculum, I.O., Bucureşti, 2002, pp. 255-256.

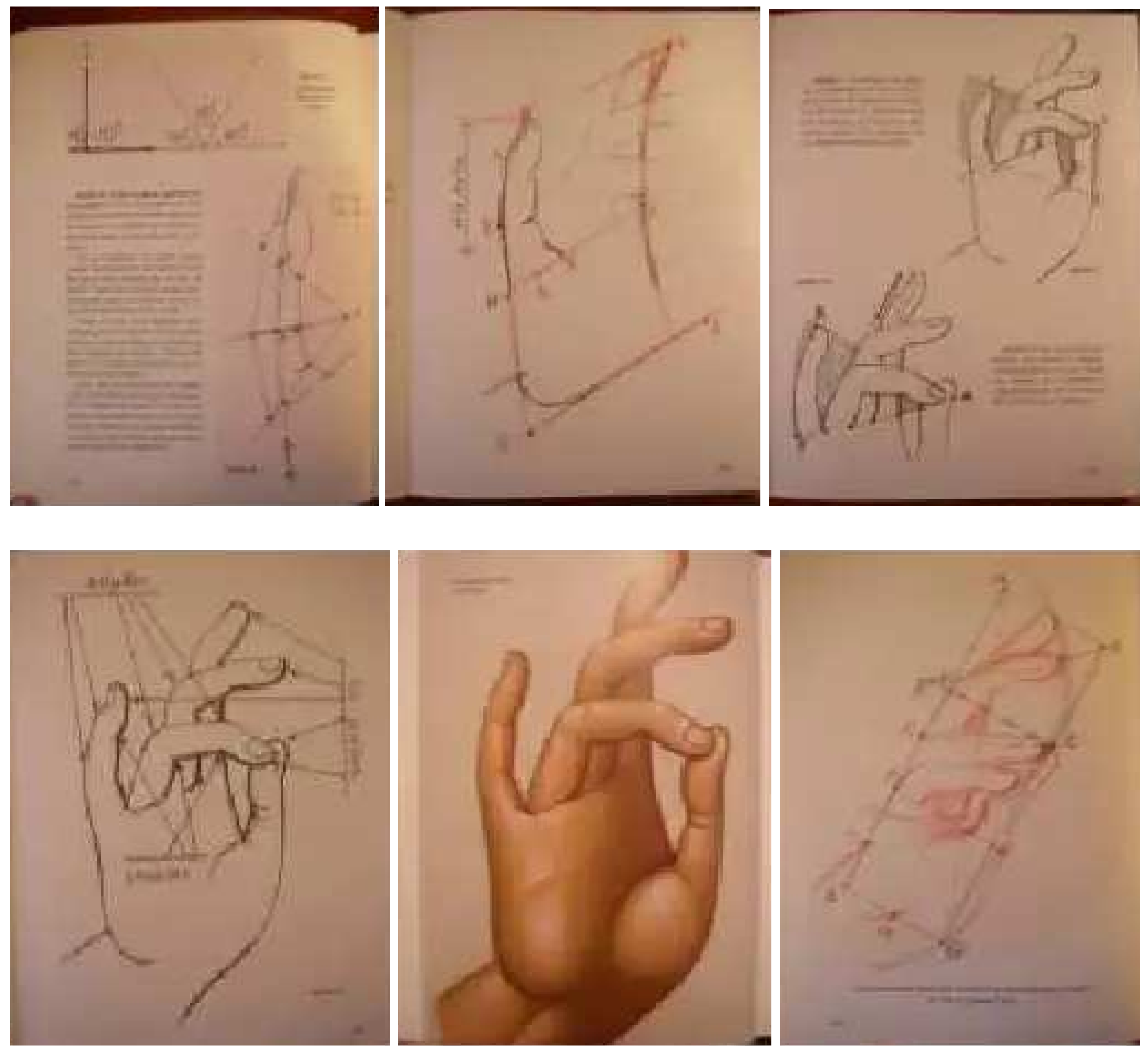


Fig. 9a

Fig. 9a

au o construcție riguroasă, modulară, bazată pe unghiularități, triunghiuri şi pătrate-**fig.9a,**.

Asemenea aspecte geometrice se regăsesc şi în proporționările figurilor persoanelor sfinte.(**Fig.10.**) [131]Mudrele, ori gesturile sacre ale lui Budha, sunt alte

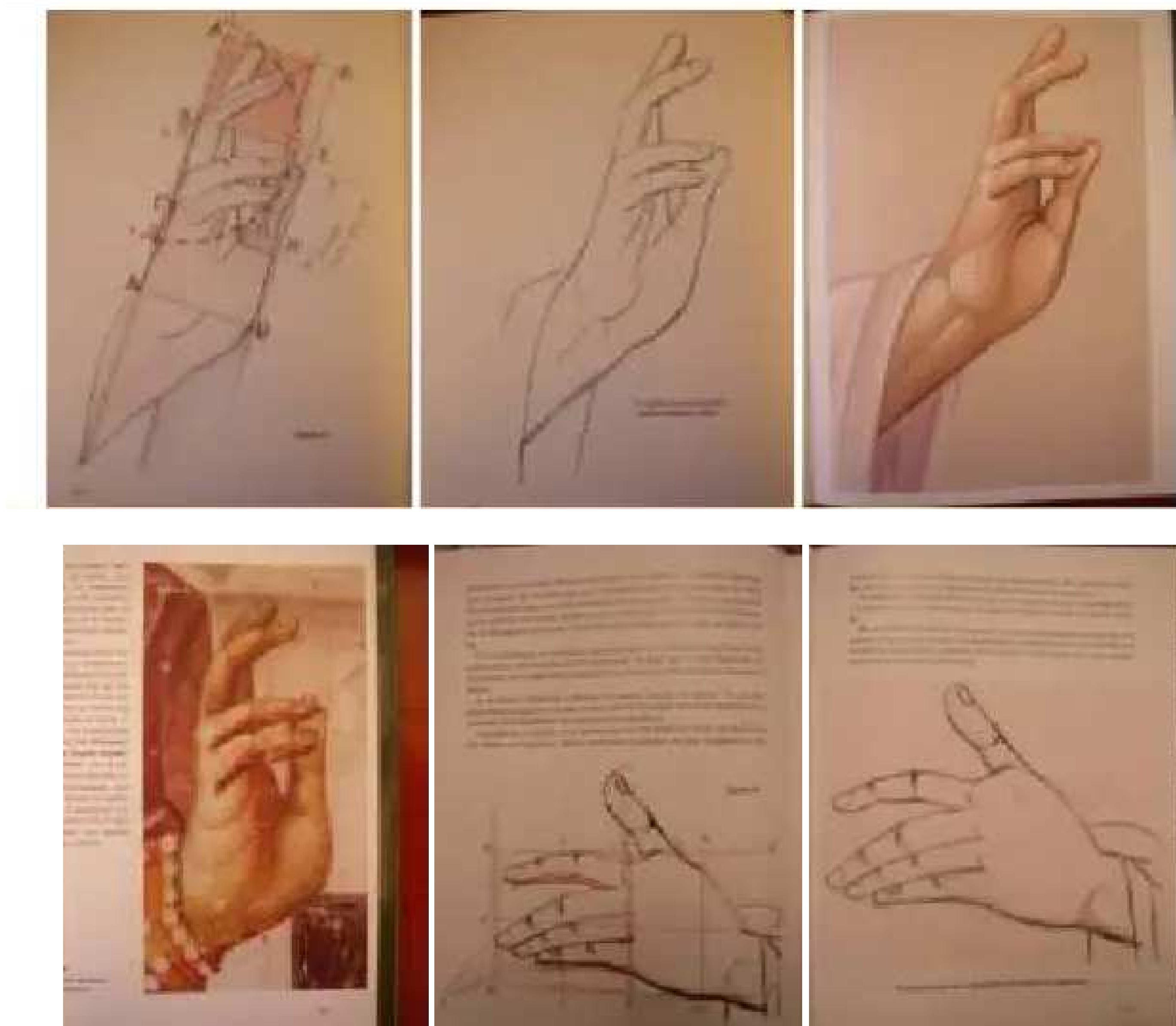


Fig.9b

[131] *Erminie a picturii bizantine*, Tesalonic, 2001

reprezentări simbolice de poziționări ale mâinilor. .(**Fig.11.**) [132] Totodată, degetele măinilor au folosit din vechime pentru numărări. Astfel, într-un manual din 1520 apar simboluri numerice, reprezentate cu ajutorul degetelor de la mâna stângă (pentru 1-90) şi degetelor de la mâna dreaptă (pentru 100-9000)- **Fig.12.**[133]

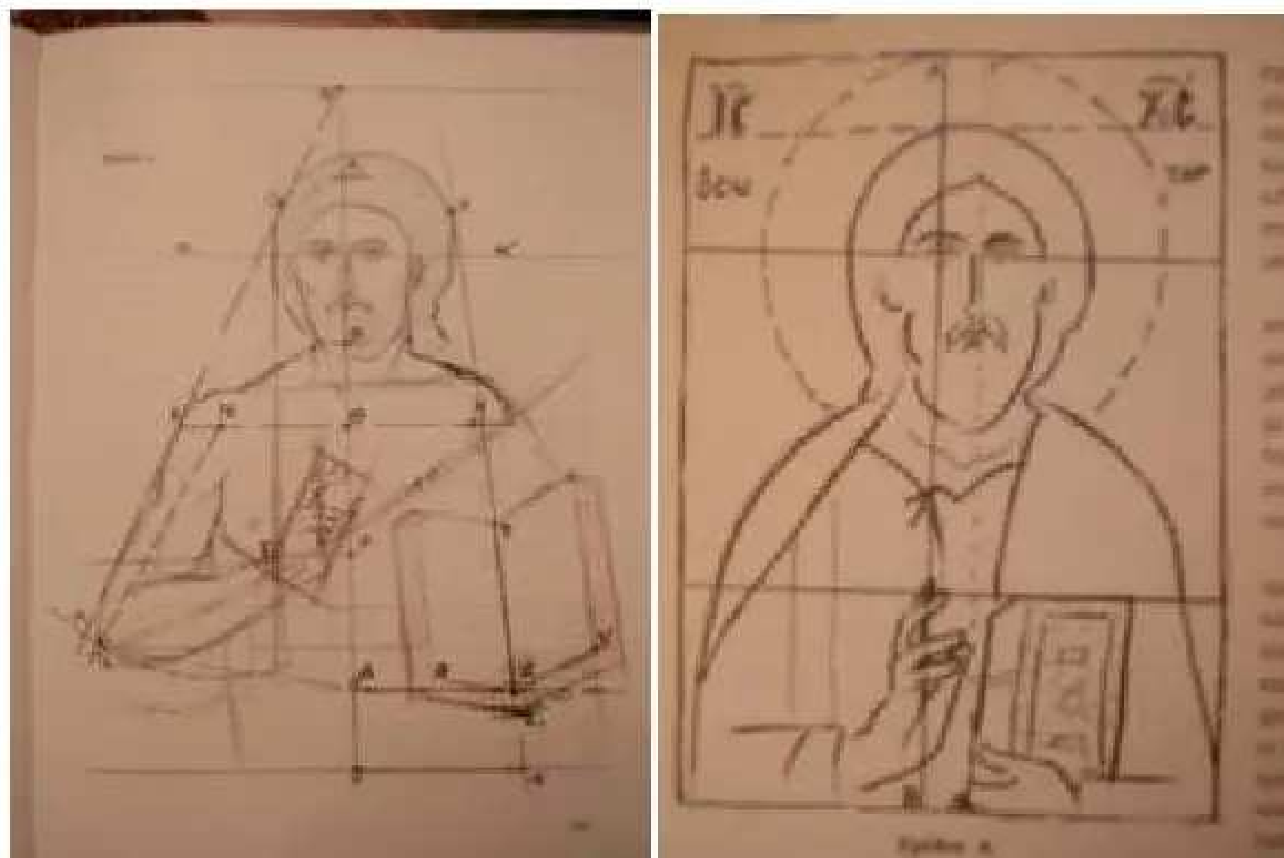


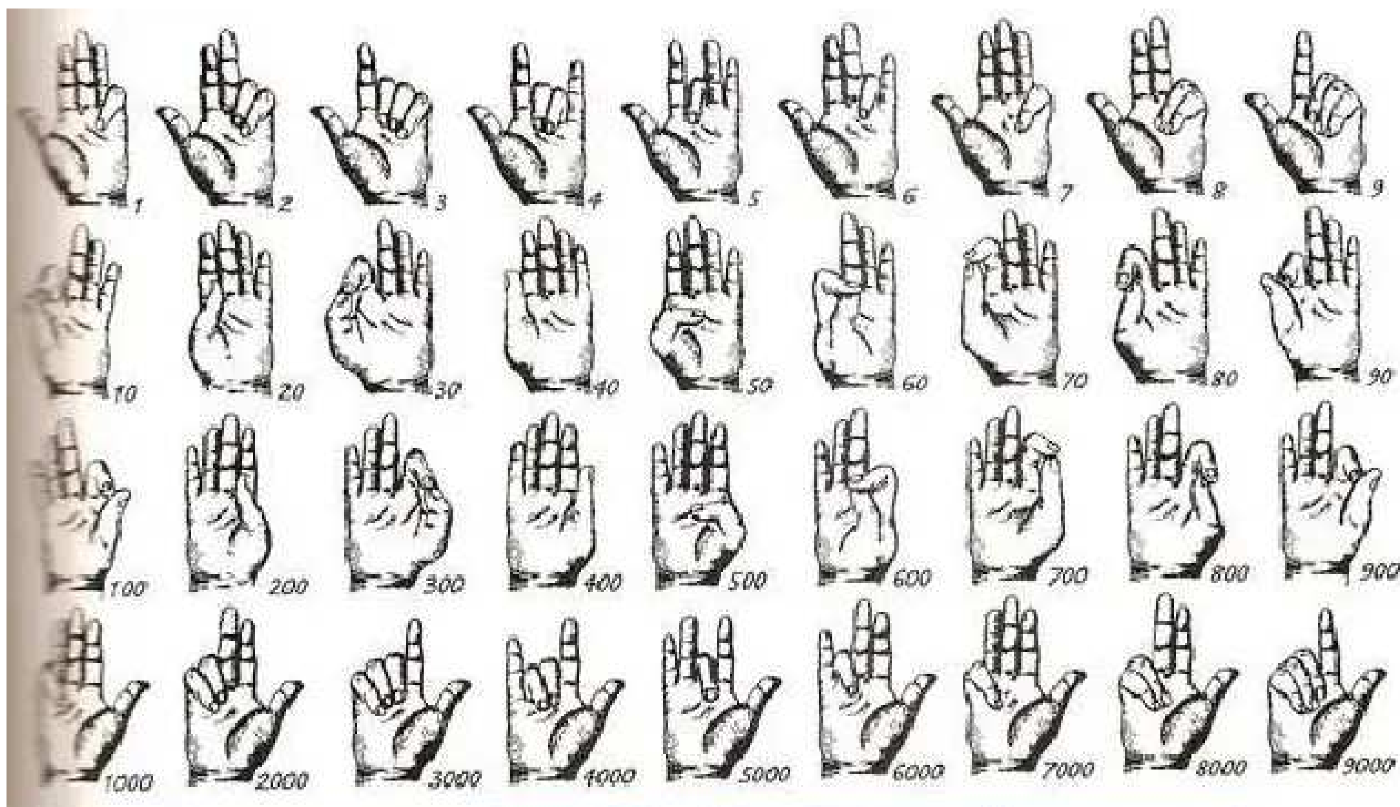
Fig.10

[132] Adrian Frutiger, *Des signes et des hommes*, Ed. Delta & Spes, 1983, Denges(Lausanne),p.164

. **Fig.11.**



133 *Apud* Andrew Robinson, *Măsura lucrurilor*, Ed.Art, Bucureşti, 2008, p.33



. **Fig.12.**

Mâinile Creatoare ale lui Dumnezeu, în picturi ale lui Michelangelo(1475-1564)

din Capela Sixtină (1508-1512)



13[134] **14**[135] **15**[136]

Fig.13- 18:- Michelangelo - Capela Sixtină –Dumnezeu(Tatăl Ceresc) creator



16[137] **17**[138]

---

[134] Robin Richmond, *Michelangelo and the Creation of the Sistine Chapel*, Crescent Books, New York, Avenel,1995, p.69, Michelangelo - Capela Sixtină : Dumnezeu desparte Lumina de Întuneric(fig.13)

[135] *Ibidem*, p.71, Michelangelo - Capela Sixtină : Dumnezeu crează Soarele şi Luna(fig.14)

[136] *Ibidem*, P.72,Michelangelo - Capela Sixtină : Dumnezeu separă Cerul şi Apa(fig.15)

[137]*Ibidem*, P.73, Michelangelo - Capela Sixtină : Dumnezeu crează pe Adam(fig.17)
[138] Rev. Mari pictori, nr.36-Michelangelo, 1510, Crearea lui Adam- detaliu maini(fig.17)


18[139]

Mâini create pentru a crea


19[140]


20[141]

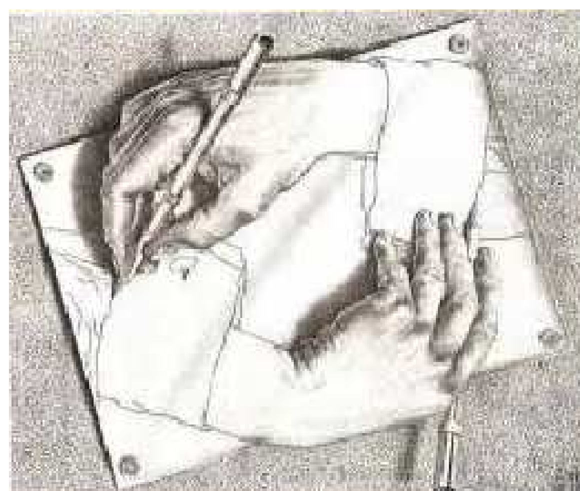

21[142]

Fig.19-21: Mâini desenate de Leonardo, Dürer, Escher.

---

[139] *Ibidem*, P..73, Michelangelo - Capela Sixtină : Dumnezeu crează pe Eva(fig.18)

[140] Frank Zöllner, Leonardo da Vinci 1452-1519, Taschen,Köln, 2003, p. 14:Leonardo –detaliu din tabloul Buna Vestire, cu Ingerul(Arhanghelul) Gabriel binecuvântând spre Fecioara Maria(fig.19)
[141]*http://seductiatrupului.ro/povestiri...-cu-talc/mainile-de-apostol.html*- Albrecht Dürer- Mâini de apostol-

sec.XV(Mâinile în rugăciune ale fratelui Albert) (fig.20)
[142] M.C.ESCHER, *The Graphic Work*, Taschen, Köln, 2001, pl.69, *Mâini desenând*, litografie, 1948(fig.21)

Forme conceptuale

Formele conceptuale, ori concepute de om, sunt forme plastice create cu un anume scop, fie practic, fie ideatic, sau combinat.

De obicei, asemenea forme compun organicul cu angularul (mai ales în cazul artefactelor), în proporţii influenţate de specificul tehnic şi utilitar, în primul rând, dar şi de mesajul spiritual al lor. În sens ideatic, exprimate organic sau compozit, pot fi forme cu aspect fantastic (integrându-se anumitor credinţe dar şi tendinţe laice care adoptă asemenea tipuri de exprimări vizuale. La fel pot fi prelucrări de forme anorganice – geometrice, la care se mai pot asocia şi detalii organice, cărora li se alocă, după caz, încărcături semantice mitologice, religioase, laice. Atunci când sunt dedicate cultului, formele conceptuale respectă în alcătuirea lor anumite corelări simbolice, sau canoane, ale căror coordonate fac posibilă înţelegerea mesajului criptat în imagine.

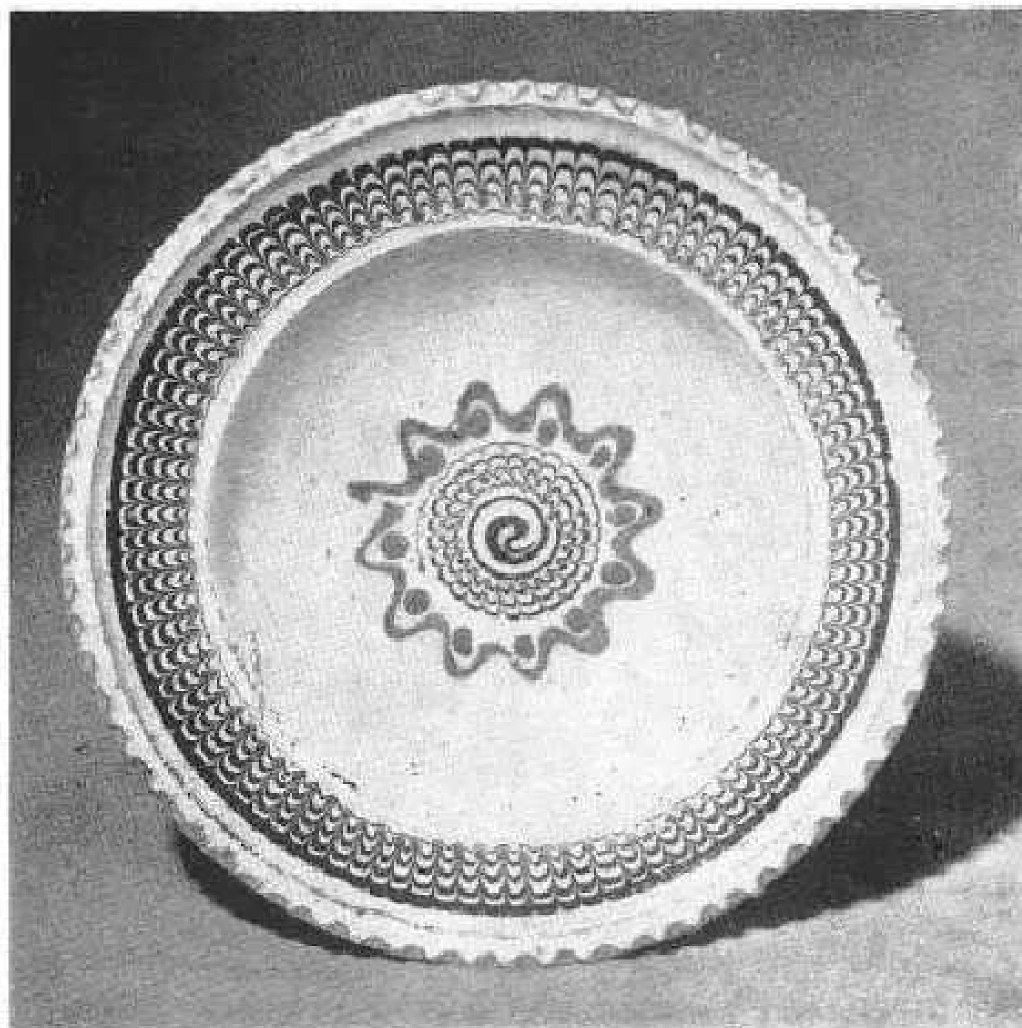
Şi în sens laic, formele conceptuale sunt creaţii de sinteză, oricând soluţia găsită formal putând fi încărcată ideatic cu o lărgire a semnificaţiei sau o modificare a acesteia în funcţie de context. Este cazul artei contemporane, cu experimentele care alocă sau asociază unor combinaţii de forme (preluate deseori din realitate) semnificaţii cu totul diferite decât cele iniţiale. Formele conceptuale sunt forme gândite şi realizate cu intenţia expresă de a fi transmis şi receptat un anume mesaj. Ele pot fi concomitent primordiale şi recurente în privinţa individualizării mesajului artistic de către fiecare creator ca şi a retransmiterii unor informaţii anterioare prin includerea lor în acesta.

a) Vasul şi Pocalul

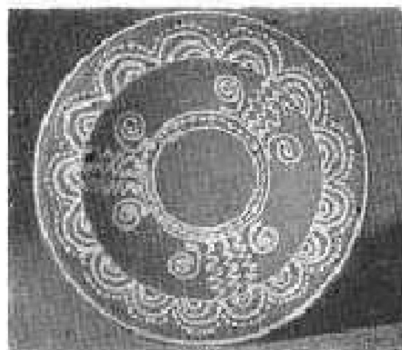
Vasul, acest artefact primordial şi recurent este întâlnit din preistorie până în contemporaneitate. Probabil că iniţial el a fost o formă din natură (coajă, scoică, etc) utilizată pentru a se putea lua şi păstra apa şi alte substanţe lichide, etc.

Apoi omul şi-a confecţionat vase din lutul pe care l-a observat că se poate modela, usca, arde, împodobi(decora). Perfecţionându-şi tehnicile, odată cu metalele, a încercat să facă şi vase din ele. Din toate vasele obţinute, unele, mai deosebite, au fost folosite şi chiar create ulterior pentru ocazii speciale. Noi le numim acum vase de cult,
Continuitatea producerii vaselor e poate cea mai vizibilă acţiune a omului din timpuri

străvechi până în zilele noastre. Cu variații şi adaptări de formă, cu denumiri, materiale şi destinații diverse, vasele nu şi-au întrerupt niciodată existența lor utilă şi estetică.



6. Reprezentări solare, ceramică, Olt (MS-AP).



7. Reprezentări solare, ceramică, Argeş (MS-AP).



8. Sori stilizați, ceramică, Hessa (MAIC, U, Marburg).

Fig.1

Există tot atâtea istorii ale producerii vaselor câte materiale le-au exprimat şi le exprimă încă. Ceramica, rocile şi metalele le-au conferit rezistenţă sau/şi preţiozitate, sticla şi lemnul sensibilitate, iar în zilele noastre, materialele moderne le-au adus sporirea eficienţei.

Semnificaţia ori simbolistica vaselor e corelată credinţelor şi preocupărilor omeneşti, vasele fiind în sens laic şi religios (pentru gospodărie sau ca urne funerare, vase de cult ori vase liturgice) condiţionate de caracteristicile economice şi istorice ale fiecărei epoci parcurse de umanitate. Cercetările arheologice îşi raportează deseori estimările la specificurile vaselor din vechime[143] pentru a reconstitui imaginar modurile de existenţă de atunci.



Fig.2.

[143] Catalog al Expoziției *Ceramica Arheologică Cucuteniană*, Complexul Național Muzeal „Moldova", Iaşi, Muzeul de Istorie, Sala „ Orest Tafralli"



Fig.3.



Fig.4.


61. FRAGMENTE CERAMICE / FRAGMENTS CERAMIQUES
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 187
63. FRAGMENTE CERAMICE SPĂLATE (RUGINOASA) /
FRAGMENTS CERAMIQUES NETTOYÉS –Cucuteni A3,
Ruginoasa, □ 94
64. FRAGMENT CASTRON / FRAGMENT BOL
– Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 173, R. 306
62. FRAGMENT VAS CU PICIOR /
FRAGMENT DE VASE À PIED - Cucuteni A3,
Ruginoasa, □ h 3, R.A. 118
60. VAS GLOBULAR CU PICIOR ŞI CAPAC /
VASE GLOBULAIRE À PIED ET COUVERCLE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 62, MIMIS 17266
58. FRUCTIERĂ CU PICIOR / FRUTIÈRE À PIED
– Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 63, MIMIS 18072
59. POLONIC / LOUCHE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 205, R.A.-109

Fig.5.


70. FRAGMENTE CERAMICE (RUGINOASA) /
FRAGMENTS CERAMIQUES - Cucuteni A3, Ruginoasa, □ g4
66. CUPĂ / COUPE – Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 63, R – 23
67. VAS SUPORT FRAGMENTAR/
VASE SUPPORT FRAGMENTAIRE
– Cucuteni A3, Scânteia, L. 9, R 171
69. VAS SUPORT FRAGMENTAR/
VASE SUPPORT FRAGMENTAIRE
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 63, R.A. - 131
65. CUPĂ / COUPE – Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 63, IAI 2342
68. CUPĂ / COUPE – Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 208, R.A. - 207

Fig.6.


89. CUPĂ / COUPE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 65, MIMIS 17955
91. CAPAC / COUVERCLE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 63, MIMIS18103
92. AMFORĂ / AMPHORE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 57, MIMIS 18075
88. SUPORT / SUPPORT
- Cucuteni A3, Scânteia, L 5, MIMIS 17952
90. CAPAC / COUVERCLE - Cucuteni A3.
Scânteia, Complex 5, IAI 3029

Fig.7.


75. CAPAC / COUVERCLE - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 63, IAI 3019
74. CASTRON FĂRĂ FUND / BOL SANS BASE
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 40, MIMIS 17267
73. VAS SUPORT / VASE SUPPORT
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 117, R - 197
71. CASTRON / BOL - Cucuteni A3,
Scânteia, Gr. 59, MIMIS 18040
72. AMFORĂ / AMPHORE - Cucuteni A3,
Scânteia, L-7, MIMIS 17304

Fig.8.


34. VAS BITRONCONIC / VAS BITRONCONIQUE
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 149, MIMIS 17280
29. CUPĂ CU PICIOR, SUPORT LIPSĂ /
COUPE À PIED, SUPPORT ABSENT
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 113, R.A. 128
30. VAS SUPORT / VASE SUPPORT
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 1, MIMIS 17303
31. FRAGMENTE (SCÂNTEIA) / FRAGMENTS
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 187
32. FRAGMENTE CURĂȚATE (RUGINOASA) /
FRAGMENTS NETTOYES
- Cucuteni A3, Ruginoasa, 2002, g.4
28. FRUCTIERĂ, CU PICIOR SUPORT LIPSĂ /
FRUTIÈRE À PIED SUPPORT ABSENT
- Cucuteni A3,Scânteia, Gr. 113, R.A. 129
33. FRAGMENT CASTRON / FRAGMENT DE BOL
- Cucuteni A3, Scânteia, R.A. 105

Fig.9.


101. FRUCTIERĂ (PICIOR LIPSĂ) /
FRUTIÈRE (PIED ABSENT)
- Cucuteni A3, Scânteia, Supraf VIII, R-228
103. FRAGMENT ALTAR / FRAGMENT D'AUTEL
- Cucuteni A3,Scânteia, Gr. 21, MIMIS 17982
100. VAS CU PICIOR SUPORT / VASE À PIED SUPPORT
- Cucuteni A3, Gr. 63, R.A. – 127
99. CUPĂ CU PICIOR / COUPE À PIED
- Cucuteni A3, Scânteia, Gr. 63, MIMIS 17298
102. CUPĂ / COUPE
- Cucuteni A3, Scânteia,IAI 3004

Fig.10.

Privirea generală asupra a ceea ce între timp a devenit pe pământ universul tacit şi folositor al vaselor, deschide doar o primă poartă către un univers inclus, atunci când se observă definirea cupei. Ea apare drept "vas de băut din diferite materiale (metal comun sau preţios, sticlă, ceramică, lemn), semisferic, cu gură largă, cu sau fără toarte, montat pe un picior, uneori însoţit de o farfurie din acelaşi material şi cu aceleaşi motive decorative. Cunoscută din antichitate, cupa s-a bucurat de o mare preţuire, de-a lungul secolelor, în toate ţările europene, variind ca dimensiuni şi ornamente." [144]

Pocalul, ale cărui conotaţii religioase îi conferă un statut deosebit, este considerat vas sfânt atunci când face parte din cult, corelându-i-se semnificaţii care oferă o largă arie de exprimare artistică. Pe baza credinţelor din mitologii şi religii i se conferă pocalului un rol emblematic, el devenind şi simbol sacru ce reprezintă deseori ca efigie nu numai cultul ca atare ci şi instituţii care îl exprimă. Astfel, în creştinismul ortodox, pocalul îl întâlnim figurat atât în sigla veche, de la 1860, cât şi în cea nouă a Facultăţii de Teologie din Iaşi, el semnificând Taina Euharistiei, ax al credinţei şi al cultului creştin.

În icoana Sf. Treime, de Andrei Rubliov, poziţiile Sf. Îngeri din părţile laterale(semnificând pe Tatăl şi Duhul Sfânt) constituie conturul unui pocal, care include în centrul său virtual şi simbolic pe cel de-al treilea Sf. Înger, Mântuitorul Iisus Hristos binecuvântând, a cărui jertfă, de sânge, este prefigurată şi prin pocalul mic de pe masa care constituie de fapt piciorul pocalului sugerat de Sf. Îngeri. Capul de viţel, cel ce este sacrificat în legea veche, antecreştină, şi apare figurat în pocalul mic, face legătura cu legea nouă, prefigurând pentru Mântuitor sacrificiul suprem, de sine, spre absolvirea credincioşilor de păcatele strămoşeşti, ale protopărinţilor Adam şi Eva.

Pocalul nu este astfel numai cel din care a băut Iisus Hristos la Cina cea de Taină, prefigurând şi instaurând Sf. Euharistie atunci când şi-a îndemnat discipolii apostoli să facă la fel, împărtăşindu-se prin vin cu simbolul ce urma să fie în cultul creştin pentru sângele său.. Pocalul este apoi şi cel în care s-a strâns Sfântul său Sânge atunci când a fost răstignit şi înţepat cu lancea, spre a se confirma moartea Sa pe cruce. De aici apare legenda Graalului, pocalul sângelui său regal, prefigurat prin însăşi instituirea Sf.

[144] *Dicţionar de artă*, vol. I, p.140 , Ed. Meridiane, Bucureşti., 1995.

Euharistii, Taină creştină de căpătâi, credincioşii ortodocşi şi catolici acordându-i acelaşi statut privilegiat în cadrul formelor specifice de Liturghii.



Fig.11. Dorin Macovei [145]– *Potirul nesecat*, proiect pentru Biserica Sf. Ioan Botezătorul, Bacău, 2009-2010

[145] Masterand la secția Patrimoniu cultural(specializarea Pictură Bisericească), Facultatea de Teologie Ortodoxă, Univ. „ Al.I.Cuza”, Iaşi



Fig.12. Draga-Irina Popa, *Arca Soarelui*, Iaşi, 2007

Pe de altă parte, în exprimări laice contemporane, unii artişti fructifică diverse surse etnografice, realizând lucrări la confluența dintre tradiție şi modernitate(**fig.12**). Un exemplu în care *vasul* îşi extinde funcția simbolică de recipient până la dimensiunea maximă, aceea a unei ambarcațiuni, ne aduce în atenție nu numai forme organice şi geometrice reunite într-o instalație, ci şi mesajul de includere a unui recipient în altul, a unei memorii incasetate, ancestrale, în una fluctuantă, călătoare, de parcurgere şi de revenire. *Vasul –arcă* şi *simbolul solar* îşi transgresează caracteristicile, natura vegetală şi tectonică fiind nu numai spectatori ci şi actori în cadrul în care se derulează vizual o istorie scrisă, în sens simetric, a ceea ce se cuprinde prin *vasele* emblematice numite *Arca Soarelui.* Arta find terenul propice pentru orice fel de personale interpretări, nu numai ale artistului ci şi ale receptorului, rămân deschise pentru public conotațiile unei realizări artistice, fiecare ins având libertatea să *transforme* mental o formă de percepere într-o derivată sau altă formă de înțelegere a unor mesaje vizuale. Acestea pot încânta privitorul doar la modul optic dar îl şi pot satisface mental, odată ce în intelectul celui care priveşte apar tot felul de conexiuni şi transformări de opinii în relație cu elementele artistice pe care le contemplă. Componentele plastice din *Arca Soarelui,* ale tinerei pictorițe Draga-Irina Popa (stinsă prea devreme) , invită publicul să le parcurgă etapizat şi în detaliu, spre

a-şi crea fiecare receptor traseul său propriu de descoperire a sensului şi semnificaţiei *Luminii.*

b) Coloana, Stâlpul şi Crucea

Coloana, un simbol complex şi reprezentat într-o multitudine de ipostaze plastice, ar necesita, ca şi celelalte amintite, o extinsă pledoarie pentru semnificaţiile şi funcţiile ce i se conferă şi pe care le exprimă în istoria culturilor şi civilizaţiilor. Printr-o apreciabilă varietate de forme plastice, subsumate, pe epoci şi locaţii, în stiluri şi curente arhitectonice şi artistice, coloana(sau pilastrul), care susţine deobicei, prin capitel, un nivel superior celui al bazei sale, şi face legătura simbolică între pământ şi cer, este în fond esenţa verticalităţii corpului uman, ca şi al arborilor din care se fac stâlpii care o anticipă, precum un fel de rude mai modeste material, nu însă şi conceptual . Dinspre Egipt, prin Antichitatea Greacă şi Romană, precum şi a Orientului Apropiat, trecând apoi în zonele şi timpurile creştine, ca şi în cele musulmane, hinduse şi ale Extremului Orient, şi neuitând nici spaţiile unor credinţe primitive, ancestrale, privirile noastre întâlnesc pretutindeni coloane, pilaştri şi stâlpi, ale căror forme sunt deseori împodobite cu ornamente şi semne. Coloana poate fi şi *columnă*. Pentru români emblematică este şi *Columna lui Traian*, nu numai stâlpul etnografic, cu rol de susţinere în gospodărie şi de ritual funerar. Faptul că prin intermediul basoreliefurilor de pe *Columna lui Traian* avem cunoştinţă de cum arătau strămoşii daci şi ce preocupări aveau, denotă şi marea consideraţie care le-a fost atribuită în sens istoric, pentru că deobicei nici un popor invins nu a fost cuprins într-un monument de o asemenea anvergură, care să îl imortalizeze peste veacuri. Prin starea de *columnă* funcţia *coloanei* se amplifică şi se transformă, ea căpătând o simbolistică extinsă prin faptul că reuneşte informaţii vizuale cu caracter istoric, concret. Atunci când prin respectivele informaţii se acordă invinşilor ponderea cea mai mare în cadrul reprezentărilor vizuale faţă de figurările învingătorilor, apar de la sine o serie de întrebări care pot aduce în discuţie transformările de optică care se pot produce în relaţie cu anumite evenimente. Studiind imaginile de pe *Columna lui Traian*, unii specialişti consideră că substratul acestora ar fi însăşi sentimentul de potopire spirituală pe care l-au trăit şi l-au transmis romanii în raport cu dacii cuceriţi, care devin astfel, indirect, ei cuceritori, prin amplitudinea scenelor care ii cuprind. Iată cum, încă o

dată, o informație vizuală poate fi citită şi descifrată cu o dublă cheie, în domeniul

arheologiei interpretările şi transformările de optică oferind în continuare direcții de deschidere pentru noi cercetări.

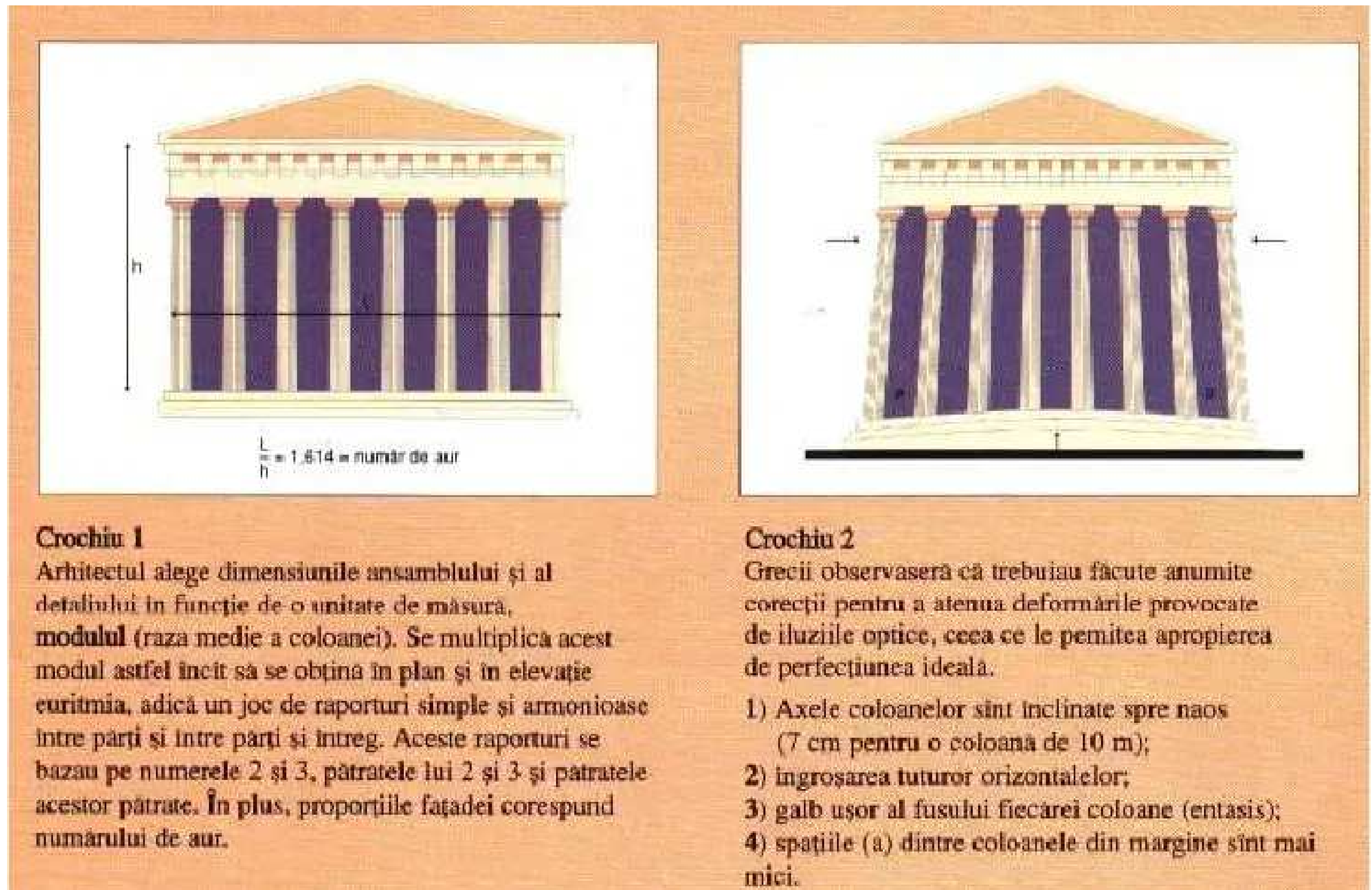


Fig.1.

În sensul constructiv şi al unei analize vizuale, se poate observa că în cazul templului grec, dintr-un unghi de vedere frontal, dinamica triunghiului frontonului plasat superior se asociază formei stabile a dreptunghiului subsidiar, ale cărui laturi se află în raport de aur.

În general, coloanele, pe lângă rolul de susținere au şi o menire estetică, integrând ritmica plin-gol în ansamblul arhitectonic al templului, locaş sacru dedicat unei zeități. Uneori, în templele greceşti dar şi în arhitecturi cu influențe clasice, cariatidele(corpuri feminine-fig.2a;2b;3) şi atlanții sau telamonii(corpuri masculine-fig.4a;4b) sunt folosite drept coloane sau pilaştri. Mai rar apar asemenea reprezentări de sine stătătoare, ca replici moderne sculptural-decorative la forma şi funcționalitatea lor din vestigii arhitectonice.


2a

2b

Fig.2a ,2b. Cariatidele Erechteionului, Grecia


3

Fig.3. Aleea Cariatidelor, de Constantin Baraschi, în Parcul Herăstrău, Bucureşti, România


4a

4b

Fig.4a-4b. Atlant sau telamon, din ansamblul ce decorează faţada Muzeului Unirii, Iaşi (reşedinţă domnească pentru Alexandru Ioan Cuza, între 1859-1862)

Corpul uman, înlocuind o coloană, un stâlp ori un pilastru, suportă prin însăşi respectivul statut o transformare de rol, condiția de a fi pus să susțină o greutate apreciabilă, care ii este plasată deasupra capului. Un *atlant* nud ori seminud al Greciei sau un *telamon* al latinilor face acest lucru cu vădit efort, incordându-şi muschii, precum

un *telamon* al lumii face acest lucru cu vădit efort, încordându-şi muşchii, precum modelul lor, titanul Atlas, figurat în sculptura greacă susţinând globul pământesc. În opoziţie ca stare dar îndeplinind acelaşi rol, *cariatidele* apar pline de graţie, înveşmântate în drapaje ori seminude, susţinând doar cu capul cornişa unui acoperiş, o intrare, etc. Primindu-şi denumirea de la fecioarele din Caria, oraş antic din Peloponez, în care se afla un renumit templu dedicat zeiţei Artemis, aceste statui imortalizează simbolic şi condiţia de lungă aşteptare ce se impunea tinerelor grecoaice faţă de corăbierii ce urmau să se intoarcă din lungile călătorii pe mare.

Pe o altă coordonată, de sorginte etnografică , în coloana cerului la români se pot întrevede şi alte conotaţii asociate motivului spiralei decât cea a volutei dintr-o coloană ionică.

Spirala apei, a cochiliilor, a părului, a coarnelor de berbec, a vârtejurilor şi a altor forme naturale se asociază simetric în zona superioară cu forma trunchiului de arbore, a cărui coroană este astfel înlocuită de o bifurcaţie şi o parte orizontală care poate să susţină şi funcţional un eventual acoperiş.

Împodobirea întâi cu crestături şi apoi cu picturi ce introduc semnificaţii creştine corelate momentului Răstignirii-Învierii Mântuitorului Iisus Hristos, ajută la transformarea stâlpului-coloană în troiţă, şi la extinderea acesteia ca exprimare a credinţei religioase printr-o modalitate de artă populară.

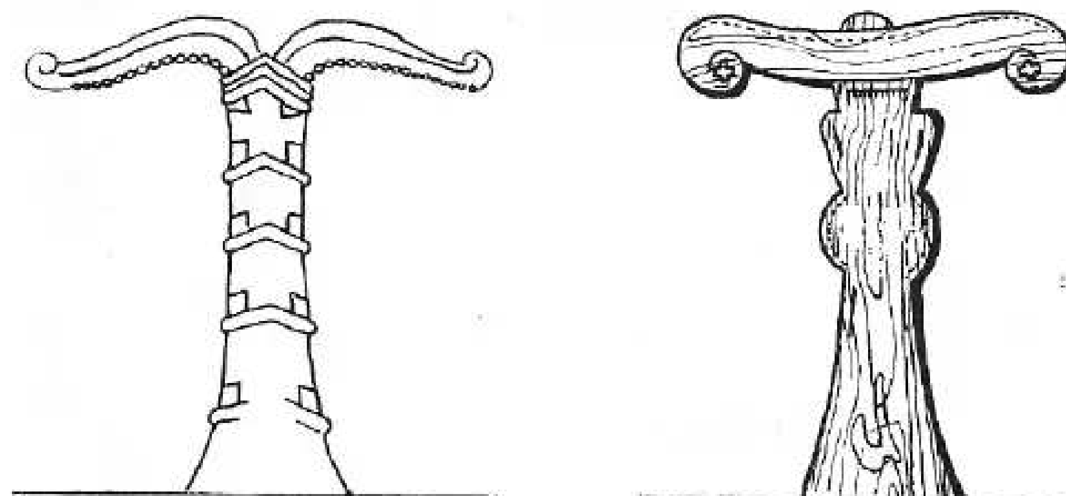
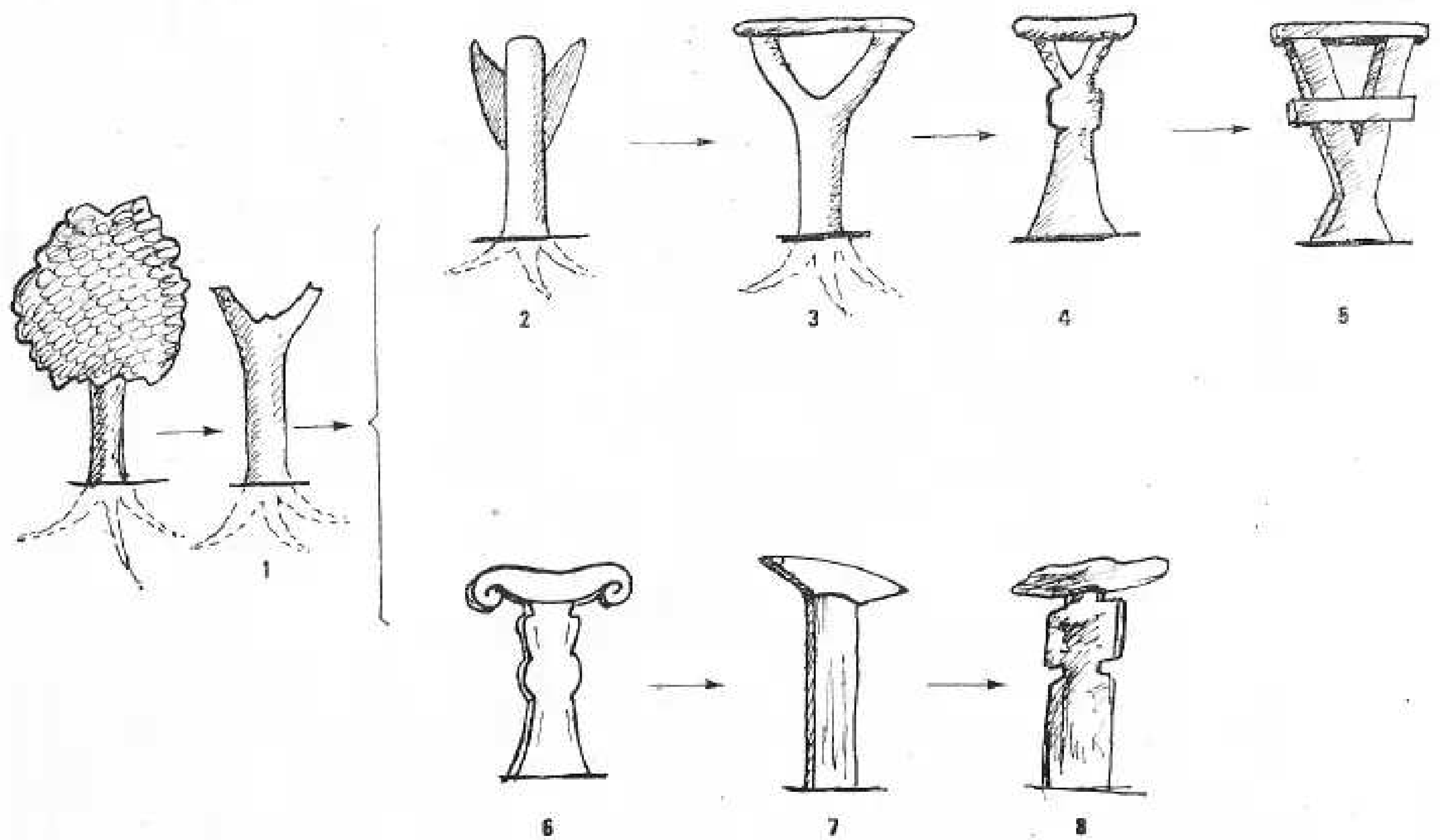


Fig.5.



Genealogia coloanei cerului

1 arbore descoronat; 2–3. trunchiuri sacre; 4–5. stilpi cerești;
6–7–8. coloane ale cerului.

Fig.6.

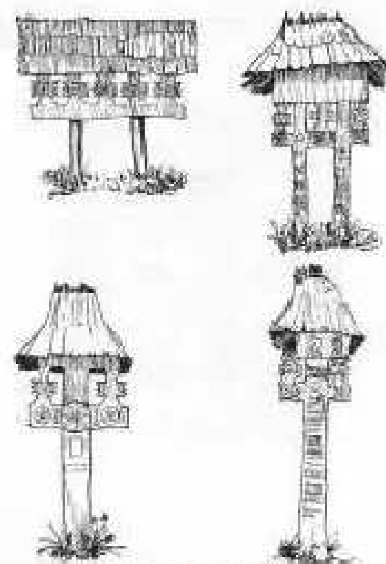


Fig.7. „Motive geometrice pe simulacre de troițe oltenești”



Transpoziția stîlpilor totemici în pictura lui Ion Țuculescu numită troițele negre (Diapozitiv color)

Fig.8



Coloana de foc, pictură murală, mănăstirea Voroneț

Fig.9



Vedere din atelierul reconstituit al artistului Constantin Brâncuși, (1977-1990, Centrul Georges Pompidou, Paris)

Fig.10.

Funcționale şi simbolice, formele coloanelor se adaptează azi materialelor moderne şi pot ieşi chiar din angrenajul constructiv, împrumutând o altă utilitate şi semnificație, conform nonşalanței experimentelor arhitectonice şi artistice contemporane. Astfel, la Centrul Pompidou (Beaubourg) avem surpriza să întâlnim imense tuburi de

Astfel, la Centrul Pompidou (Beaubourg) avem surpriza să întâlnim imense tuburi de aerisire ce par coloane inedite, parcă adosate inutil unui angrenaj la vedere de tehnologie

constructivă. Stâlpi metalici, verticali, se întrețes cu bare orizontale, oferind simfonia dodecafonică a unei arhitectonici ce explorează forma structural, deposedând-o de acoperiri rutinate.Dar deşi pe de o parte se pot obține reduceri de costuri cu o asemenea decizie constructivă, pe de altă parte ele se pot amplifica atunci când se contabilizează eforturile de întreținere a tuturor meandrelor unui colos, expus permanent, prin toate multiplele sale amănunte exterioare, la intemperii erodante şi la alți factori degradanți, atmosferici şi de mediu. Astfel, mai mult întâmplător, pentru că tot în forma de constituire constructivă întâlnim imaginea crucii prin contrastul vertical-orizontal al țevilor de la Beaubourg, observăm că spectrul ei planează ca un acut semnal că există totuşi o problemă, pentru a cărei rezolvare se impune trudă şi devoțiune.



Fig.11.

Fig.11. La exteriorul Centrului Pompidou observăm structurări constructive evidente în arhitectonica modernă. Curbura(cercul şi cilindrul-*stâlp* ori *coloană*, sau *râma* transparentă, în ascensiune, pe trepte de metal) apare lângă unghiularități structural-constructive(integrând crucea, rombul şi pătratul.) Culoarea, în contraste stimulative, are şi ea un rol compozițional, punctând anumite zone spre a conferi ansamblului o imagine aerată şi reconfortantă prin nota de ludic discret.

Crucea, semnul rectangular inspirat de încrucişările întâlnite de om în mediul său, este "cel mai larg răspândit dintre simbolurile simple care nu se limitează în nici un caz doar la spațiul creştin. Ea reprezintă înainte de toate orientarea în spațiu, punctul de convergență dintre *sus-jos*, *dreapta-stânga*, unificarea mai multor *sisteme duale* într-un tot care corespunde unei figuri umane cu brațele întinse. În ceea ce priveşte extremitățile, ea reprezintă tetrada (*patru*), incluzând punctul de convergență (orientarea specifică), dar

şi pentada (*cinci*). Alături de cerc, ea este un element structural al mai multor simboluri de meditaţie mandala, precum şi al planurilor arhitecturale ale templelor şi bisericilor. În numeroase culturi reprezentările concepţiei despre lume sunt adesea aşezate în formă de cruce... Şi *Paradisul* biblic, cu cele patru *râuri* care izvorăsc din el, era prezentat în acest fel. Crucea înscrisă într-un *cerc* (crucea în formă de *roată*), pe lângă semnificaţia cosmologică, mai simbolizează şi împărţirea anului în patru anotimpuri. În ceea ce priveşte axa verticală, crucea a unit zenitul şi nadirul şi semnifică interdependenţa simbolică a acestora cu *axa lumii* (v.*Arbore, Munte, Stâlp*). În plan orizontal ea împarte *pătratul* în patru părţi egale, de pildă în planul arhitectural ideal al unei cetăţi romane cu Via Decumanus şi Via Cardo, care se intersectează în centru şi care există în toate taberele romane. Vechile construcţii urbane sunt subîmpărţite, chiar şi în epocile de mai târziu, în veritabile "cartiere"; şi hărţile schematice medievale ale lumii (pe lângă forma de T) sunt executate în formă de cruce, având în centru crucea *Ierusalimului*. Răscrucile, cu alte cuvinte încrucişările de drumuri, erau deseori asociate cu intersectările drumurilor celor vii cu cei morţi, de pildă în simbolistica populaţiilor africane…

Simbolistica creştină uzuală a crucii face aluzie la instrumentul execuţiei lui Hristos, un instrument de o cruzime excesivă, care însă, prin Înviere, devine un simbol al vieţii veşnice. În creştinismul timpuriu, din cauza caracterului infam al unei astfel de execuţii, în Europa crucea a fost la început acceptată cu ezitări ca simbol al biruinţei asupra morţii; ea a a fost comparată, din punct de vedere al trăirilor, cu spînzurătoarea de mai tîrziu şi a fost acceptată, după un timp oarecare, în perioada romană. În acest sens cea mai veche cruce datată provine din anul 134 (Palmira). Necreştinilor venerarea crucii li se părea grotească, aşa cum demonstrează inscripţiile grafitti datând din jurul anului 240 d.Hr. şi descoperite pe colina Palatino din Roma, grafitti care înfăţişează un răstignit cu cap de măgar şi inscripţia "Alexamenos venerându-l pe Dumnezeul său" (crucifix caricatural)

Forma *ancorei* poate fi interpretată drept o cruce ascunsă (crucea aşezată pe o semilună în formă de U)

La răstignirea lui Iisus, crucea avea, după toate probabilităţile, mai mult formă de T şi era numită "crucea în formă de tau" sau crucea Sfântului *Antonie*, ea fiind vechi simbol al celor aleşi de Domnul şi fiind amintită, de pildă, în Vechiul Testament (Ezechiel, 9:4). Formal ea aminteşte şi de simbolul *ciocanului* (Mjolnir, ciocanul zeului Thorr, apreciat de germanici ca amuletă). Încoronată de un cerc sau un oval, ea devine

crucea egipteană a vieții (*ankh,* crucea cu toartă, crux ansata) deseori reprezentată în mâna zeilor, de pildă în mâna zeului *solar* Aton în cultul autonom monoteist din timpul domniei lui Akhnaton (Amenophis IV).



Fig. 1. „Ankh" sau „crucea vieții" a vechilor egipteni, alături de care se află literele alfa și omega. Simbolul reprezintă nașterea care încă nu s-a eliberat de legătura ciclului existențelor.

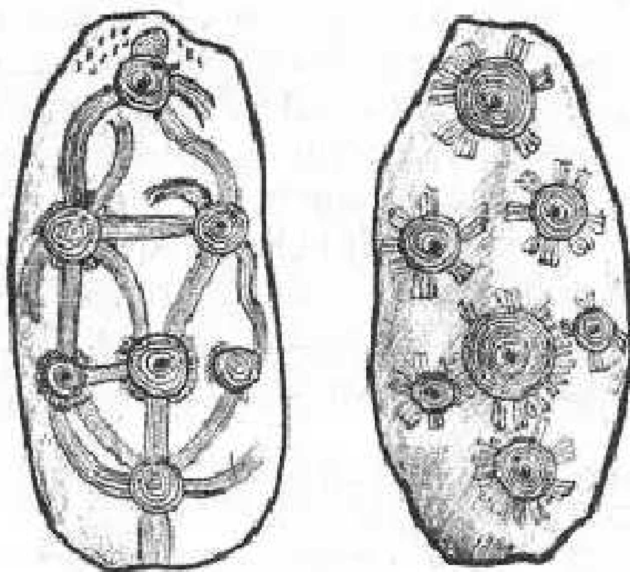


Fig. 2. Această piatră *churinga* ce simbolizează un uter este comparabilă cu oul primordial, imagine a universului care, împărțindu-se în două, a dat naștere cerului și pământului.

Fig.12.

Creştinii egipteni (copți) au acceptat crucea cu toartă ca simbol al vieții veşnice dobândite prin jertfa lui Hristos; ea apare pe pietrele funerare din sec. 5-6."[146] Pe parcursul timpului, atât în iconografia creştină cât şi în heraldică se întâlnesc diferite forme de cruci ale căror denumiri se corelează cu nume de persoane sfinte, forme, etc. Mai mult fără o conotație simbolică aparte, ci doar ca semn de orientare, forma crucii se întâlneşte în diferite zone ale lumii şi înainte de timpurile creştine (cruce de piatră cu pătrat la bază, în Creta minoică).

Din pictura contemporană românească am selectat o imagine(**fig.13**) care ne trimite tocmai spre aceste antecedente precreştine, dar şi spre ideea de durabilitate a mesajului, precum apare pictată o piatră în care crucea este săpată ca şi o incintă cu dimensiuni sugestiv fulgurante, amintind de o siluetă umană, plutind iluzoriu cu aripi rectangulare.

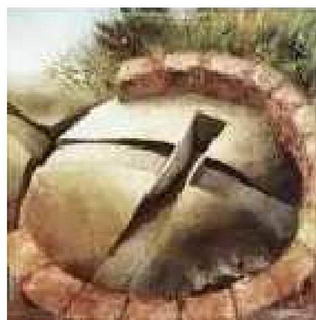


Fig.13. „*Urmă*", de Rodica Toth Poiată, Braşov

Tot în România, ca şi în alte locuri, Silviu Oravitzan pictează de 35 ani „*aceleaşi simboluri: crucea, centrul şi lumina. Plus cercul şi pătratul. În urmă cu mai mulți ani, o fetiță din New York l-a întrebat pe Silviu Oravitzan ce face. Şi el i-a spus că numai cruci.*" Tot cruci a realizat şi în "biserica "Schimbarea la față", din centrul municipiului Cluj-Napoca, altături de artistul Marko Rupnik, care a făcut Redemptoris Mater în Capela Sixtină de la Vatican, locul de rugăciune al Papei Ioan Paul al II-lea: "Am făcut un proiect comun. În spatele iconostasului meu de la Schimbarea la față, el a ridicat un mozaic de 14 metri, cu Maica Domnului. E prima biserică în care, după 1.000 de ani, se întâlneşte răsăritul cu apusul". Printre prelații care l-au invitat să expună într-un cadru aparte, care e, de fapt, adevărata casă a lucrărilor sale, se numără şi Patriarhul Bisericii

[146] Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri,* vol. I, pp.119-120, Ed. Saeculum, I.O., Bucureşti, 2002.

Ortodoxe Române, Daniel, care, în vremea studiilor liceale la Lugoj, l-a avut pe Silviu Oravitzan profesor de desen. “[147]



Fig.14. Silviu Oravitzan-Simbolul repetat al Crucii
în *Iconostasul* din Biserica *Schimbarea la Față* , Cluj-Napoca

Creații de sinteză.Perenitate şi avatar

Lumea formelor plastice sau vizual-artistice este o lume labirintică, cu enclave şi iluzii. Pe orice direcție pornim vom întâlni pe parcurs ramuri, în aşa fel încât ne amintim de motivul fractalic şi de imensitatea arboricolă pe care acesta o poate dezvolta nu numai în sens formal ci şi ideatic. Pentru a trăi şi a supraviețui vicisitudinilor de tot felul omul are nevoie şi de a-şi proiecta mental desprinderea din cele cotidiene, spre a se încărca cu o energie pe care doar puterea gândului o poate genera, menține, stimula şi transmite.

[147] *http://www.renasterea.ro/rb/index.php?option=com_content&view=article&id=3948:preot-in-art-i-artist-in-bisericgsilviu-oravitzan-i-restaurarea-fiinei&catid=48:culturabn&Itemid=28*

Fără abstragerea din concret şi sublimarea realității în realizări artistice, fără idealuri în care să îşi proiecteze mintea, omul nu şi-ar fi putut depăşi condiția de organism ca toate celelalte, cu evoluție biologică înscrisă genetic între apariția şi dispariția sa fizică (sau transformarea în alte ingrediente ale lumii materiale).

Am păşit în timp şi am căutat din loc în loc acele oglinzi care-au reflectat momente şi parcursuri în alte trasee, la o distanță temporală şi de atîtea ori şi spațială.Aflarea formei a fost astfel o călătorie cu sens alambicat, în care geometria direcționărilor, preponderent angulară a fost parcursă de forma organică, în a cărei structură intimă, regăsim *in nuce* modelul labirintic al contextului exterior ei. Aflarea formei e găsirea a ceea ce uneşte organicul şi angularul, ideea de armonie, susținută cel puțin la modul vizual de o constantă comună atît organismelor vii cît şi anorganicului existent în univers, forme ale realității care inspiră apariția formelor plastice sau vizual-artitice. O constantă armonică detectabilă în natură şi preluată în artele vizuale, intrinsecă lor până când a fost conştientizată, teoretizată şi exprimată matematic, este aşa numită „proporție de aur" sau „proporție divină", al cărei rezultat, „numărul de aur" ,(număr de altfel infinit – 1,618…) exprimă metaforic însăşi imposibilitatea de a detecta în totalitate nenumăratele ipostaze ale formelor naturale şi create de om. De aceea am încercat să ne apropiem de începuturi, de formele primare sau primordiale, pentru a observa apoi cîte ceva din derivarea şi recurența lor. Asemenea forme plastice sau vizual-artistice au fost detectabile pe parcursul istoriei artelor cu precădere în bazinul mediteraneean, unde de fapt a şi fost conştientizată şi folosită intenționat „proporția de aur" în cadrul realizărilor artistice ale marilor culturi şi civilizații ce s-au succedat în spațiul respectiv. Dar dacă *proporția de aur* este un numitor comun care explică existența şi recurența armoniei în cadrul artelor plastice, conotația simbolică a unei forme plastice sau a alteia se poate modifica în timp, la felul cum se poate menține sau amplifica. Avem aşadar forma plastică, ca realizare concreată, materială, în care principii ale armoniei şi-au dat concursul ca ea să fie cât mai convingătoare, şi încărcătura ideatică care se suprapune peste cea inițială sau chiar o înlocuieşte, prin prisma căreia ni se transmite un mesaj sau altul, în funcție de ce se doreşte să receptăm. Cu timpul înțelesul mesajului poate fi pierdut, rămânând doar forma să reziste prin atributele ei compozițional-artistice. O altă situație este când formei i se suprapune o conotație negativă. Atunci, indiferent de

situație este când formei i se suprapune o conotație negativă. Atunci, indiferent de

armonia ei plastică sau vizual-artistică, forma ca atare este compromisă ideatic şi orice folosire a ei apare ca o aluzie sau menționare indirectă a conotației reprobabile.

Formele au astfel şi ele viața lor, diferită şi imprevizibilă, dependentă de gustul oamenilor şi de felul cum aceştia le utilizează într-un context sau altul. Omul ridică astfel formele pe piedestalele regeşti sau le compromite, uneori aproape iremediabil, când le asociază momentelor de teroare, de distrugere, de genocid. Apoi, însăşi viața cu ritmul şi aspectele ei îşi pune amprenta asupra structurării şi destructurării formelor, confecționându-le, armonizânu-le, dar şi tensionându-le, dispersându-le sau dezagragându-le ca entități de sine stătătoare. Timpurile noastre, numite, mai ales în sens artistic, postmoderne, amalgamează, în sensul lucrului cu forma plastică, experiențe din trecut sau mai recente, pe care le includ în noi tehnologii cu impact imediat, nemaipunându-şi problema rezistenței în timp.

Dimpotrivă, orientările sunt pentru efemeritatea realizării, mizându-se mai mult pe impactul de moment, pe senzația de spectacol, realizată şi prin opțiunile inter-media în atâtea cazuri de exprimare artistică vizuală. O anumită grabă, precipitare, chiar violență şi preferință pentru exacerbarea aspectelor contrastante, conflictuale şi groteşti, animă realizările artistice actuale, care, în sens vizual, topesc într-un creuzet permisiv, caracteristici ale unor curente din sec. XIX-XX, atinse de aripa fulgurantă a unor reminiscențe clasice din vremi anterioare.

Şi pentru că graba este la ordinea zilei, şi timpul de cunoaştere aprofundată pare deja o atitudine desuetă, rămîne designului şi arhitecturii să-şi pună problema estetizărilor, armonizărilor şi ergonomiei, artele libere sau liberale (pictura, grafica, sculptura, dar şi inter-media mai recent, etc.) permițându-şi să se joace noncomformist, îndeosebi cu experimente neo –pop art, spre a nu solicita ori implica ideatic prea mult un public tot mai dezinvolt, alert şi superficial.

Lucrul cu forma devine astfel mai mult o denaturare a ei. Apare tot mai evidentă o desacralizare continuă a majorității piedestalelor ridicate în vreme, fără aflarea unor soluții viabile la o degringoladă amplificată, care îşi afişează cu ostentație şi aplomb propunerile vizual-artistice. Riscul noilor media nu e atât cel al lipsei de substanță, de

conţinut ideatic şi mesaj estetic, ci al căderii în capcana impresiei că lumea într-adevăr percepe un gând profund şi o implicare emoţională maximă a artistlui doar din detalii

percepe un gând profund şi o implicare emoţională maximă a artistului doar din detalii brute şi anoste ale realităţii, stocate de-a valma, drept *frescă* a vremurilor actuale.

Dacă anumite domenii cu impact artistic se chimuie să afle soluţii pentru construirea formei, în sens funcţional şi estetic, altele, dorindu-se şi ele novatoare, ajung la soluţia dezintegrării şi disoluţiei formei, sau deprecierea atributelor ei până la a se considera drept deosebită forma comună, anostă, şi din start fără intenţie de a transmite un mesaj valoric important. Este situaţia glisării de sensuri, a ridiculizării celor vechi şi înlocuirea acestora cu false coroane aşezate demonstrativ pe un eşichier comun al formelor fără fond.

Dar cum ciclicitatea şi ritmul pulsatoriu sunt o evidenţă a fenomenelor realităţii, şi în artă au loc reveniri şi reconsiderări, totdeauna existând concomitent cu o modă sau alta, un fond tradiţional, care alimentează ori apare mai pregnant în orientările şi deciziile personale şi colective în materie de artă. Acest fond, minimalizat, şi chiar ridiculizat şi atacat în unele situaţii (poate doar pentru o ieşire cu orice preţ în evidenţă) are însă menirea de a se constitui într-un depozit de valori, la care se poate apela ori de câte ori se doreşte. De fapt *forma* în artă, este soluţia găsită pentru transmiterea unui anume mesaj, de a cărui impact estetic şi conceptual, atât creatorul ei sau comanditarul realizării formei ca atare, trebuie să se străduie şi să ne asigure că va fi maxim şi eficient. Aşa se explică cum marile civilizaţii şi culturi au investit atâta efort şi trudă în crearea unor forme care să le reprezinte şi să se impună nu numai în ochii contemporanilor lor ci şi în cei ai urmaşilor. Dacă strădaniile din vechime au lăsat timpului urme palpabile în durată, azi, pentru mâine, ne rămîn mai mult imagini, care, aglomerate în tăvălugul existenţei îşi epuizează puterea de convingere mult mai rapid decât cele dinaintea lor. Pe viitor efortul oamenilor de a le contempla şi a le înţelge poate fi „paradoxal” şi dihotomic, în acelaşi timp diminuat (datorită secvenţelor-secundă) şi multiplicat (din cauza imposibilităţii de a percepe pe „viu”, adică în realitate, formele respective; asemenea situaţie, care suprasolicită imaginaţia, lasă drum liber presupunerilor, supoziţiilor creative, mai ales la cei care se implică emoţional). Pe de altă parte, însuşi lucrul cu imaginile de forme deja existente este mai mult o acţiune mentală, în care mâna este neglijată; pentru artist, mâna, această prelungire a creierului, cea care ajungea printr-o acţiune repetată şi dirijare conştientă la performanţe notabile de redare artistică, riscă să îşi piardă progresiv dexteritatea, omul având în perspectivă pericolul de a depinde mai mult de performanţele tehnologice decât de propriile posibilităţi fizice şi mentale. Ca orice supoziţie şi aceasta

tehnologice decât de propriile posibilităţi fizice şi mentale. Ca orice supoziţie şi aceasta

poate fi însă infirmată de revigorarea acţiunilor personale, nu numai pentru creaţiile din registrele artelor decorative ci şi în sens grafic, pictural şi sculptural.

Chiar dacă tehnologiile ne pun la îndemână utilaje din ce în ce mai performante, fără o pregătire clasică, de substanţă, potenţialii creatori de artă nu ar avea experienţa trăită a căutării formelor prin tatonare plastică şi a realizării etapelor compoziţionale, pentru a reuşi să afle soluţiile cele mai nimerite sau expresive din punctul de vedere al scopului artistic propus.

Am comparat parcursurile în căutarea şi aflarea formelor cu nişte labirinturi multidimensionale, cu dezvoltări fractalice cu oglindiri şi ecouri, cu opţiuni şi înlăturări sau acceptări, renunţări şi negări, dar şi cu o serie de aspecte formale şi situaţii care ne-ar ajuta să înţelegem mai lesne complexitatea formării şi existenţei formei în timp. Acordând aprecierea de rigoare diverselor epoci artistice ce au marcat forma după specificul lor, şi acceptând şi experimentele sau nonconformismul formei ca factor de progres în lărgirea paletei de exprimare, am observat că forma plastică e ca un organism ce se regenerează permanent, în relaţie cu ideologiile determinante şi cu aşteptările, cerinţele şi aprecierile celor care contemplă. Recurenţa în timp a formelor primordiale nu este decât reconsolidarea clasicităţii elevate, ca un reper matricial pentru noi ipostaze ale formei în oricare etapă creativă.

Mai familiară Europei, cultura şi civilizaţia din spaţiul mediteraneean, cumul şi interferenţă de valori, lansează în spaţiu şi în timp o serie de esenţializări formale a căror menire este să perpetueze şi informaţia despre capacitatea creativă a omului, spre a se putea menţine conştientizarea necesităţii acesteia într-o lume tot mai agitată şi mai nedumerită privind o justă orientare a ei. Formele plastice primare, cu a lor simbolică încărcătură ideatică şi emoţională, au oricând un cuvânt de spus, fie că a lor provenienţă coboară în timp sau se repercutează creativ pe parcursul istoriei artelor.

Oricâtă analiză întreprindem, oricare formă îşi păstrează o rezervă de mister, care călătoreşte şi se reformează în timp precum o bandă Möebus care se tot reclădeşte. Misterul ei este o metaforă a formei care se caută pe sine într-o călătorie fără de răgaz. Este şi o descoperire a formei care află despre sine că este aceeaşi dar de fapt cu totul

alta, pe un parcurs cu unele asamănări, căci îi determină şi îi influenţează existenţa sau apariţia, devenirea şi misterul, într-o ciclicitate inerentă, dar de fiecare dată cu alte

apariția, devenirea şi misterul, într-o ciclicitate inerentă, dar de fiecare dată cu alte

rezonanțe formale şi semnificații. Decodificarea acestora este tot un parcurs labirintic ce-şi permite însă mai multe ieşiri. Adică înțelesuri.

Concomitența formei-idee presupune şi o relație biunivocă. Dacă formele sunt idei şi ideile sunt forme, atunci când le privim separat putem spune că formele induc idei şi ideile determină forme. Viața este un tumult de asemenea relații, iar formele plastice sau virtual-artistice nu fac decât să atragă atenția asupra unor anumite aspecte şi să esențializeze prin exprimările lor trări ale ființei umane în raport cu ceea ce este şi gândeşte față de toate cele care o exprimă şi o înconjoară. Formele includ în sinele lor idei, care permit fiecăruia să îşi construiască, în relație cu ele, propriile trasee ori labirinturi ideatice, la fel cum ideile, care au ca suport anumite forme de exprimare, pot declanşa apariția de forme vizual-artistice, le pot menține dar şi schimba ori controla. Recurența formelor poate fi evidentă ori disimulată, absorbită şi disipată în noi forme plastice, care, aparent, nu au nici o legătură cu cele anterioare lor. În realitate, labirintul istoriei formelor are o continuitate cu tot felul de ramuri şi deschideri, hățişul său dându-ne impresia din când în când că printr-un luminiş sau un promontoriu mai avem şi zone unde ne putem odihni un timp din goana prin lumea formelor; atunci credem că avem şansa unui răspuns asupra unor căi care converg către un loc sau un numitor comun ori al unei viziuni de ansamblu asupra unor parcurgeri realizate şi estimate a se înfăptui.
¤¤Să nu uităm deci că în natură şi în univers există cataclisme periodice, situații care ridică întrebarea dacă ele sunt sau nu cuprinse armoniei generale sau armonia este doar în afara acestora. Partea de armonie creată de om, nu poate fi realizată însă fără truda cunoaşterii, înțelegerii şi exprimării în consens cu învățăturile pe care studiul naturii şi al factorilor ei determinanți ni le transmit.

Transformarea, în care situăm şi starea de sublimare, include totdeauna un procent de recurență, mai evident ori mai disimulat, fapt care ne readuce către conştientizarea evidenței că orice noutate nu e deloc în întregime nouă, ci are cel puțin un sâmbure cu care se leagă de trecut, chiar dacă acesta este învăluit într-o altfel de formă decât cele deja cunoscute. Acest trecut, din care se pot învăța atâtea, la o privire superficială este considerat o frână în calea tinereții şi a dezvoltării, iar soluția imediată care apare (pentru elanuri în necunoştință de cauză) este totala dărâmare a ceea ce a fost.¤¤
Din acest unghi de vedere, moartea artei apare atunci când importul formelor fără fond

Din acest unghi de vedere, moartea artei apare atunci când importul formelor fără fond eclipsează, potopeşte ori sufocă truda celor care nu urmăresc doar să-şi exprime sinele, pentru a se simți bine şi a fi apreciați (ori măcar cunoscuți), ci, independent de publicitate, au cel puțin un crez pozitiv în care intră şi restul lumii, nu numai propria lor persoană.

În timp, în acest sens, primordiale şi recurente în culturile şi civilizațiile omenirii se dovedesc a fi mai ales formele plastice care se subsumează şi corespund nevoilor şi interesului general. Istoria artelor a adunat în paginile ei la loc de cinste, pe toți cei care, pornind drept tineri creatori, şi-au însuşit această lecție…. de viață!

Aici nu este nicidecum vorba de a avea nostalgia unor vremi trecute, care oricum nu au fost perfecte nicicând, ci de a le cunoaşte şi a învăța din ele, o dată pentru a nu le repeta erorile sau a descoperi după un timp ceea ce deja este cunoscut, şi apoi pentru a continua inepuizabila aventură a căutării şi aflării unor răspunsuri, fără a produce degringolade şi afectări atât în sens vizual cât şi ideatic ori de altă natură.

Astfel, lumea formelor plastice este de dorit a fi deseori precum un sanctuar în care să aflăm mereu stimuli benefici pentru gândurile şi acțiunile noastre, sau o energie pozitivă, creatoare de continuă armonie.Sublimarea formei, ca şi sacralizarea demersului artistic, poate fi o cale de curățire a ei de impurități ideatice şi de aspect, atât timp cât nu se alunecă spre direcția unei frumuseți dulcege, prea siropoase sau anostă din punct de vedere vizual.

Oricum tentația labirintului artistic -organic şi/sau angular- rămîne ca o provocare a sinelui față de propria-i condiție, lumea formelor vizuale din spațiul terestru ca şi din cel galactic fiind ca un parcurs labirintic neîngrădit, cu mai multe centre de interes şi drumuri, unele (aparent) stopate. Uneori, tocmai acestea nefiind de obicei umblate, oferă surpriza unor aspecte inedite, stimulatoare pentru energiile necesare aflării propriei direcții în context.

Şi chiar dacă un centru este atins, în labirintul pulsatoriu, vibrînnd organic prin creşteri şi descreşteri de interes, căutările artistice nu se epuizează şi autorul rămîne devotat acestui tip de *incintă*, a căutării de sine în spirit creativ, sperînd să afle nu ceea ce a mai rămas din labirint, ci acel motiv al existenței şi rezistenței sale în contextul respectiv. Uitîndu-se la lumea înconjurătoare, la haosul acoperit de garduri ilustrate, are senzația că mai ales acolo, în *buzunarele* unui *costum de gală*, există porți spre alte

labirinturi, cu alte *buzunare* pline de păreri.

Se întreabă atunci în care *buzunar* a nimerit şi care-i *drumul* către *labirintul de-nceput*.

Primordialitatea şi recurenţa în artă sunt deseori într-un paradox de concomitenţă, formele vechi devenind noi după un timp de traseu stopat. De aceea nu există din punct de vedere artistic numai un sens sau numai un centru, ci toate sensurile şi toate centrele, pe care, totuşi, un singur om, chiar de ar vrea cu ardoare, nu are cum să le cuprindă în întregime, ci doar să intuiască câteva în plus faţă de cele deja umblate până la el. Ori parcurse trudnic de propriul său sine, trăitor în Labirint!…Astfel se poate forma şi sublimarea formei, chiar şi atunci când ea nu deserveşte un sens religios, acesta apelând la tehnica sublimării, stare ce nu poate fi asociată ori revendicată exclusivist, ea putându-se manifesta ori de câte ori artistul îşi propune şi reuşeşte o sinteză care să îi confere creaţiei sale un statut de capodoperă.Controversele estimărilor şi atribuirilor valorizatoare pot constitui un alt făgaş de explorat în Labirintul existenţei, cu rezerva că independent de acestea, armonia vizuală care îşi relevă prezenţa într-o realizare plastică, rămâne principalul atu al acesteia, independent de subiect, timp, scop şi gradul de înţelegere ideatică sau puterea de decodificare a mesajelor de către privitor.În acest fel creatorul şi receptorul comunică de la suflet la suflet, imaginea formei fiind calea de configurare simbolică a mesajului de transmis.

……………………………………………………………………………………………………

Schimbarea la faţă

Prin sensibila varietate a compunerilor şi formelor detaliilor vizuale, icoanele realizate în diferite perioade şi locuri, conform cerinţelor erminiei bizantine, demonstrează că nu sunt stereotipii vidate de substanţă plastică, ele înglobând permanent subtile şi noi nivele de creativitate artistică. Ea apare exprimată vizual prin aspectele artistice diferenţiate, atât ale unor zone din ansamblul compoziţional cât şi ale elementelor plastice incluse lor, determinând caracteristici distincte, observabile cu ochiul liber. Acestea pot fi sesizate uşor şi în cele câteva exemplificări cu icoane ale *Schimbării la faţă* cât şi din cele pentru alte teme religioase.

Cu dată fixă, 6 august, *Schimbarea la faţă*, numită în popor şi Preobrajenia sau Probojenia, (după etimologia slavă), "e sărbătoarea Schimbării minunate la Faţă a Domnului în muntele Taborului, în faţa ucenicilor Săi Petru, Ioan şi Iacov".

Considerată ca fiind o sărbătoare “ceva mai nouă” decât restul Praznicelor Împărăteşti, ea se pare cã a fost pentru început “aniversarea anuală a bisericii zidite în

secolul al IV-lea de Sfânta Elena pe locul de pe muntele Taborului, unde Domnul S-a schimbat la Faţă”. F. Cabrol, (Les fêtes chrétiennes), consideră că această sărbătoare ar fi înlocuit-o pe cea păgână, dedicată zeiţei Diana. Menţionarea “Schimbării la Faţă”, atât în Răsărit cât şi în Apus, apare în documente din prima jumătate a sec. al V-lea, “de când avem cuvântări festive în cinstea ei, de la patriarhul Proclu al Constantinopolului, patriarhul Chiril al Alexandriei şi Papa Leon cel Mare. Ea apare indicată şi într-un calendar liturgic din Ierusalimul sec. al VII-lea, ca şi în sinaxarele Constantinopolitane şi în alte cărţi liturgice sau manuscrise greceşti de la începutul secolului al VIII-lea, secol în care Sfântul Andrei Criteanul a lăsat şi o deosebită predică festivă la această sărbătoare.”De altfel ea este generalizată în tot Răsăritul până în secolul al VIII-lea “când sfinţii Ioan Damaschinul şi Cozma de Maiuma compun imnul pentru slujba zilei”.[148]

În Apus, deşi era serbată sporadic încă din secolul al VII-lea, sărbătoarea *Schimbării la faţă* s-a generalizat mult mai târziu , prin hotărârea luată de Papa Calist al III-lea de a o consacra definitiv ca mulţumire pentru biruinţa oştilor creştine asupra turcilor la Belgrad, în 1456; (despre serbarea lor sporadică încă din secolul al XIII-lea în Apus, indiciile păstrate fac să se-nţeleagă că atunci mai era privită încă ca o inovaţie. Tradiţia aminteşte că în ziua sărbătorii se aduc în biserici “prinoase (pârga) din struguri” care se binecuvântează şi se împart (obicei creştin vechi, stipulat în canonul 28 al Sinodului Trulan).

La ruşi, în această zi, (în biserici şi la cimitire), se face “pomenirea generalã a morţilor şi mai ales a eroilor morţi pentru apărarea patriei”.

În biserica armeană, unde sărbătoarea *Schimbării la faţă* se prãznuieşte cu deosebită solemnitate, dacă ea se întâmplă să fie în cursul săptămânii, se amână până duminică iar în ajun se posteşte.[149]

Reprezentarea iconografică în ortodoxie a sărbătorii *Schimbarea la faţă* o aflăm din *Erminia* lui Dionisie din Furna (cartea a treia). “Cum se înfăţişează sărbătorile Domnului (Praznicele Împărăteşti) şi feluritele fapte şi minuni ale lui Hristos după Sfânta Evanghelie”. Astfel, fie pentru reprezentările murale, fie pentru icoane, miniaturi, etc.

întâlnim la modul lapidar următoarele indicaţii:

[148] Pr.Prof.Dr. Ene Branişte, *Liturgica Generală, cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină*, Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1993, p.167
[149] *Idem*, apud pp.167,168

"Un munte cu trei piscuri şi Hristos stând în picioare pe piscul cel din mijloc, în veşmânt alb binecuvântează, iar în jurul său strălucire de raze; iar pe piscul din dreapta proorocul Moise cu tablele Legii şi pe cel din stânga, proorocul Ilie; şi amândoi se roagã şi-L privesc pe Hristos; iar dedesubtul lui Hristos, Petru, Iacov şi Ioan, zăcând la pãmânt, cu feţele ridicate şi pline de uimire; iar în spate, pe o coamã a muntelui, iarăşi apostolii coborând cu teamă şi uitându-se îndărăt, şi Hristos în spatele lor binecuvântându-i (Matei 17,1-8; Marcu 9,2-8; Luca 9,28-36)"[150]

"*Schimbarea Domnului la faţă sau Transfigurarea de pe muntele Tabor*... este calea, chipul şi culmea Transfigurãrii universale" (Grigore monahul) şi nu numai un fel de minune izolată. Mult mai mult trebuie să se înţeleagă că nu Hristos este cel care se transfigurează, ci Apostolii, ai căror ochi curăţiţi percep deodată deplina realitate a Celui pe care Îl însoţesc zi de zi...

În continuare, în "*Icoana – fereastră spre absolut*", Michel Quenot remarcă: „ Sfinţii evanghelişti ne relatează în acest sens următoarele: *"...şi S-a schimbat la faţă înaintea lor, şi a strălucit faţa Lui ca soarele, iar veşmintele Lui s-au fãcut albe ca lumina*" (Matei 17,2; Luca 1,27-36; Marcu 9,1-8). Această stare deiformă se pare că va fi cea la care este chemat fiecare om, dacă citim în mod atent următorul text al Evangheliei după Sfântul Matei:

„*Atunci cei drepţi vor străluci ca soarele în împărăţia Tatălui lor*" (Matei 13,43)...

Întrucât refuză orice realism, icoana îl face pe privitor să ajungă la o altă viziune asupra lumii. El este invitat în mod personal să participe la această transfigurare"[151]... „Iluminarea omului nu este altceva decât îndumnezeirea (Theosis) de care vorbesc în mod frecvent Părinţii Bisericii. De aici vine afirmaţia marelui sfânt Grigore Palamas (+1359) după care, a participa la energiile dumnezeieşti înseamnă a deveni tu însuţi, într-un anume fel, lumină."...

"Personajele din icoană pătrunse de această lumină necreată participă în mod intim la viaţa lui Dumnezeu, căci apropiindu-se de lumină sufletul se transformă şi el în lumină" (Sfântul Vasile cel Mare).

150 Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1979, p.137
151 Michel Quenot, *Icoana-fereastră spre absolut*, Ed. Enciclopedică, Bucureşti, 1993, p.105

În icoana *Schimbarea la faţă*, cele patru simboluri ale luminii – razele şi haşurile de aur (assisto), aureola şi veşmintele albe – atrag în mod deosebit. Simbolistica lor apare interpretabilă.

Pentru Michel Quenot "razele simbolizează soarele, haşurile simbolizează scurgerea vieţii divine (harul) spre lume. Aureola, utilizată în alte tradiţii pentru scoaterea în evidenţă a capului, aminteşte la rândul ei, de sfera solară, imagine a sacrului şi a energiei duhovniceşti, care iradiază spre lume. Cât despre albeaţa veşmintelor, ea simbolizează puritatea, nestricăciunea, într-un cuvânt desăvârşirea". Concomitent cu reprezentarea Mântuitorului, se subînţeleg prin ea şi cele ale Tatălui şi Duhului Sfânt.[152]

În "*Arta icoanei – o teologie a frumuseţii*" Paul Evdokimov observă că *tema luminii* „străbate ca un fulger iconografia răsăriteană" şi devine unul din elementele sale, făcând din aceasta o grandioasă „mistică solară". Odinioară, orice iconograf monah îşi începea „arta sa divină" zugrăvind icoana Transfigurării. Această iniţiere vie şi directă arată înainte de toate că icoana e pictată nu atât în culori cât cu lumină taborică. Potrivit tradiţiei, prezenţa călăuzitoare a Duhului Sfânt se manifestă tocmai în luminozitatea icoanei înseşi, ea fiind cea care înlătură orice sursă definită de lumină într-o compoziţie iconografică. "Dumnezeu este lumina şi cei pe care-I face vrednici să-L vadă Îl văd ca Lumină. Cei care n-au văzut această Lumină, nu L-au văzut pe Dumnezeu, căci Dumnezeu este Lumină…" declară Sf. Simeon Noul Teolog într-o epistolă… Apostolii Petru, Iacob şi Ioan sunt aleşi, fiind încă în viaţă, să ia cunoştinţă de "puterea Domnului". "Noi, eram în Domnul, în muntele cel Sfânt" (II Petru, 1,16,18). "şi se schimbă la faţă, înaintea lor, aşa încât faţa Lui străluci ca soarele, iar veşmintele Lui se făcură albe ca lumina". "Moise şi Ilie Îl înconjoară." "Un nor luminos i-a umbrit pe ei, şi iată o voce din nor a sosit: Acesta este Fiul meu Cel iubit în care bine am voit" (Matei XVII ,2,5)

"Sfântul Grigore de Nazianz şi Sfântul Ioan Damaschinul vădesc aceeaşi tradiţie: lumina revelată apostolilor era manifestarea "măreţiei divine", "slava veşnică" şi "nesecată". Este evident că este vorba de vederea Lui Dumnezeu şi de aceea Schimbarea la faţă a Domnului ocupă locul central în teologia contemplativă a Sfinţilor Părinţi.

Sfântul Grigore Palamas caută precizări doctrinare şi oferă o formulă incisivă şi

fundamentală pentru Răsărit. "Dumnezeu e numit Lumină nu după Esența Sa, ci după

[152] Apud *op.cit*.

Energia Sa." (*Împotriva lui Akinayos* p. 150-893). Icoana ni-L arată pe Hristos înfăţişat apostolilor în "Chipul Lui Dumnezeu" ca una din ipostazele Treimii; această apariție constituie o Teofanie treimicã, cu glasul Tatălui şi Duhul Sfânt în norul luminos. "Lumina imuabilã a Tatălui, o, Cuvânt, am văzut astăzi în strălucitoarea Ta lumină, în Tabor, lumina care este Duhul iluminând orice fãpturã." (Utrenie)

Michel Quenot ne reaminteşte cã „Lumina joacă un rol primordial în natură, dar şi în toate civilizațiile. Viața îi este subordonată, la fel şi fericirea"… „ Rolul luminii este atât de important, deoarece ea permite vederea celuilalt, recunoaşterea reciprocă, ce precede orice comuniune… Mamă a culorilor, lumina intervine cu putere în artă… Încă din antichitate s-a creat o fizică a materiei. Teoria acesteia este simplă: ochiul şi obiectul emit fiecare lumina lui. Vederea există întru câtva atunci când ochiul şi obiectul ating aceeaşi frecvențã, sau mai bine zis, când ating acelaşi prag. De aici rezultă un fel de comuniune între cel ce vede şi ceea ce este văzut. Interesul acestei concepții, desigur foarte discutabilă, vine din faptul că ea se alătură teoriilor ulterioare care afirmă că vederea transformă. În secolul al III-lea filosoful Plotin descrie modul în care scapă omul din lumea materială prin lumină. Este vorba, aşadar, de lumina interioară, care nu poate fi văzută de ochii trupeşti, cerând însă o vedere cu ochii minții. Percepută cu ochii trupeşti, lumina naturală devine întuneric prin supunerea ei faţă de materie. De aici, limbajul ***a priori*** tulburãtor al lui Dionisie Pseudo-Areopagitul (sec. V-VI) care vorbeşte de Dumnezeu ca fiind *întuneric orbitor*". Icoana Schimbării la față şi cea a Coborârii la Iad prezintă pe Iisus Hristos îmbrăcat în alb sau aur strălucind de luminã. Trupul Său proslăvit se înscrie adesea într-un ansamblu de trei sau patru cercuri concentrice care simbolizeazã această lumină dumnezeiascã. Fiecare cerc capătă un colorit mai intens, pe măsură ce se avansează spre centrul albastru, adesea foarte închis. Pierzându-şi luminozitatea, lumina naturală se spiritualizează, întunericul devenind luminã.

Dacă omul devine ceea ce contemplã, şi lumina de dincolo, care porneşte din icoană, pătrunde în adâncul ființei lui, Sfântul Macarie cel Mare zice: "Sufletul care a fost pe deplin iluminat de frumusețea inefabilă a slavei celei luminoase a feței Lui Hristos şi care a fost umplut de Duhul Sfânt… devine în întregime ochi, în întregime lumină, în

întregime față." (Omilie, p. 34, 451 B)

[153] *Apud* Pr. Dr. Ioan Mircea, *Dicționar al Noului Testament,* Ed. I.B.M.B.O.R., Buc., 1995; Michel Quenot, *Icoana – fereastră spre absolut*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993

Paul Evdochimov arată că în icoana *Schimbării la față* „Hristos stă de vorbă cu Moise şi Ilie despre viitoarea Sa Patimă; pentru a nu duce apostolii în ispită prin aspra încercare a crucii, El apare în strălucirea Slavei Sale dumnezeieşti! Tatăl mărturiseşte divina filiație a Lui Hristos pentru ca apostolii *să înțeleagă că patima era liber consimțită şi ca ei să-şi dea seama că Domnul este într-adevăr Slava Tatălui*. Icoana îi arată pe apostoli aruncați de pe vârful abrupt, stând la pământ şi înspăimântați de viziunea strălucitoare. Cel mai adesea, Petru, la dreapta, îngenuncheat, ridică mâna pentru a se apăra de lumină; Ioan, în mijloc, cade, întorcând spatele luminii. Iacob, la stânga, fuge sau cade pe spate. Contrastul voit frapează în cel mai înalt grad. El îl arată pe Hristos, imobilizat parcă, în pacea transcendentă care emană din El; în acelaşi timp scaldă chipurile aplecate ale lui Moise şi Ilie şi formează cercul perfect al celor de dincolo, iar în partea inferioară evidențiază dinamismul însuflețit al apostolilor, încă atât de umani în fața Revelației care îi tulbură. Această opoziție subliniază în mod admirabil, cu mijloace artistice proprii, caracterul necreat al luminii Schimbării la Față. Uluit de viziune, Sf. Petru voia "*să întindă corturi*", să rămână în Parusie, în Împărăție, înainte de Sfârşitul istoriei... "Adevăratul om", spune Palamas, se înalță, atunci când lumina îi slujeşte drept drum, spre culmile veşnice: el contemplă realitățile meta-cosmice, *fără a se despărți de materia* care-l însoțeşte de la început… aducând Lui Dumnezeu, prin el, întreaga făptură." Paul Evdochimov conchide că „icoana Schimbării la Față apare ca preludiu al icoanei Parusiei; o putem contempla în atitudinea apostolilor "*înspăimântați*" şi o putem primi "*după puterile noastre*". Cu cât Dumnezeu Se revelează în mod tainic cu atât El îl învăluie pe om în "*apropierea-I arzătoare… Dumnezeu se dăruieşte oamenilor după setea lor, spun cei înduhovniciți*."[154]

Ca reprezentare plastică, în icoana *Schimbării la față*, Iisus „Hristos stă în centrul unei figuri grafice numită mandorlă, formată din cercuri concentrice, totalitate a universului creat. După *Ars-magna*, cele trei sfere cuprind toate misterele creației divine. O stea în cinci colțuri, înscrisă adesea în cercul mandorlei, reprezintă, "norul luminos", semn al Duhului Sfânt şi izvor transcendent al energiilor divine. Moise şi Ilie simbolizează legea şi profeții, precum şi morții (Moise) şi viii (Ilie răpit la cer pe un car de foc). Mai conformă însă cu icoana este explicația, (vecernie, stihira glasului I), că

[154] Paul Evdochimov, *Icoana Schimbării la Faţă a Domnului* în *Arta icoanei – o teologie a frumuseţii,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, pp.251-256

amândoi sunt mari vizionari ai Vechiului Testament (vederea Lui Dumnezeu pe Sinai şi pe Carmel). Muntele Sfânt constituie un element esenţial peisajului biblic. Iconografia Îl arată adesea pe Hristos în picioare sau aşezat pe vârful muntelui din care izvorăsc râurile Raiului, din care ţâşneşte Fântâna cu apă vie, care se împarte în patru braţe. Nou Adam, Hristos reface firea conform viziunii Lui Dumnezeu. "Cel care spune: "Eu sunt Cel ce Sunt" s-a schimbat astăzi la Faţă în Tabor pentru a se vădi în El firea umană din nou înveşmântată cu frumuseţea dintâi a arhetipului Său… Muntele a fost acoperit de lumină… Cerurile fremătau şi pământul se cutremura privindu-L pe Domnul Slavei. Astăzi toate se bucură pentru că lumina dumnezeiască străluceşte în întreaga fire. De aceea ea strigă cu bucurie; Hristos S-a schimbat la Faţă, El, Mântuitorul lumii." (Idiomela lui Cozma şi Anatolie, la vecernie). "Bine ne este nouă să fim aici" strigă Sfântul Petru. Îşi exprimă încântarea de a se găsi în starea iniţială a lumii, când, Dumnezeu contemplând-o, "a văzut că era frumoasă". Aşa a făcut Dumnezeu lumea, deşi adevărul Lui rămâne ascuns. Cu toate acestea, vălul s-a ridicat pe Muntele Taborului, şi, înainte de a se îngrozi, ucenicii s-au lăsat pătrunşi de bucurie desăvârşită.

Icoana este mai mult decât o artă. Distanţa dintre aceste două viziuni este atât de mare încât trebuie urmată chemarea liturgică: "să tacă tot trupul omenesc"; atunci, într-o reculegere tăcută, "ochii se deschid şi icoana se însufleţeşte, îşi împlineşte sensibil mesajul ei tainic, aşa cum lumina Schimbării la Faţă a apărut celor trei apostoli aleşi de Domnul. Asemeni unui fulger, imaginea lumii ce va veni ne atinge ca o adevărată Sărbătoare a Frumuseţii."[155] A coborî spre o analiză concretă, vizuală, din aceste sfere elevate ale unor consideraţii pertinente, ce nu sunt numai estetice, ci în primul rând teologice, ar putea părea ca o împietate faţă de natura subiectului în discuţie. Dar fără o bază concretă, vizibilă, icoana *Schimbării la faţă* nu ar exista decât ca idee, nefinalizată în materie, şi deci cu o infinită posibilitate de reprezentări mentale, în funcţie de cum fiecare înţelege, percepe şi îşi închipuie simbolic esenţa sărbătorii în cauză. Am văzut că, în general, iconografia Sărbătorii *Schimbărea la faţă*, (indiferent de tehnica prin care a fost sau este vizualizată tema respectivă), respectă în ortodoxie un canon compoziţional prestabilit; în cadrul acestuia apar însă pe parcurs unele derivaţii plastice, aspecte artistice induse de specificul vremurilor şi contextului geo-cultural prin grupările de

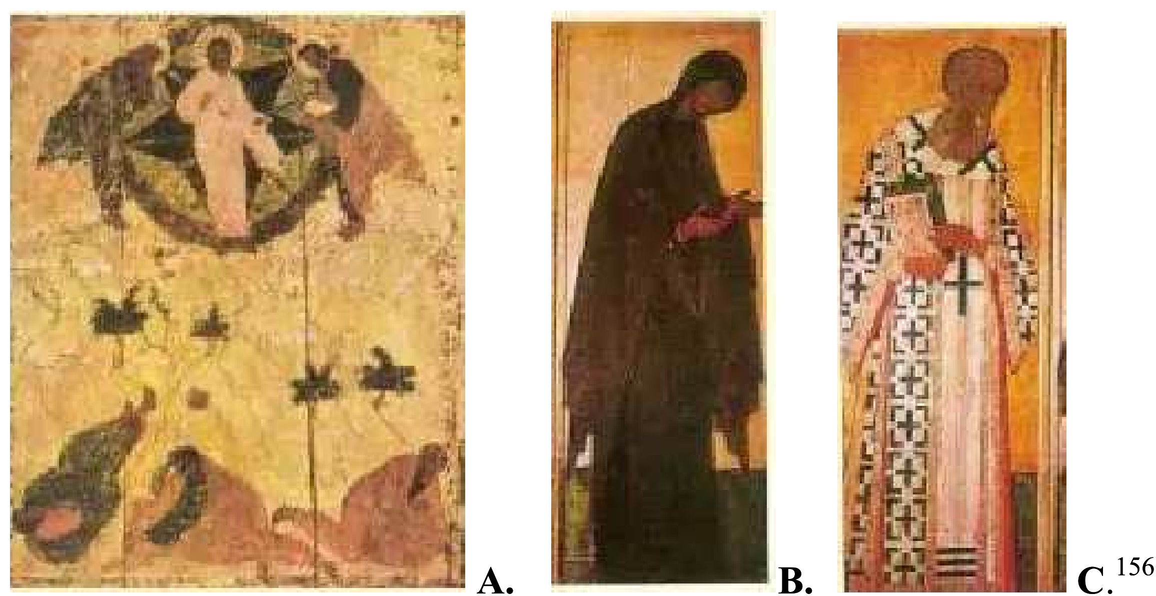
iconografi sau personalitățile individuale ale zugravilor care s-au străduit să vizualizeze

[155] *Ibidem*, pp.256-257

tema. Icoanele ne apar astfel precum oamenii. Ele se aseamănă vizual, îndeosebi când reprezintă acelaşi subiect, dar nu pot fi niciodată total identice, mai ales când sunt realizate manual. Doar procesele de multiplicare tipografice, fără variațiuni cromatice şi valorice, le pot aduce în situația de evidentă identitate vizuală.

Schema geometrică a icoanelor ce vizualizează *Schimbarea la față* este o exprimare esențializată a canonului, în două registre a căror semnificație am aflat-o în prezentările de până acum. Diferențierile apar în cadrul structurilor geometrice ce vizează fiecare element al compoziției în parte ca şi în cazul folosirii elementelor de limbaj plastic în funcție de un anume stil de reprezentare plastică sau de altul. În acest sens, prezența structurală a unor forme geometrice de bază şi derivări procedurale ne apar evidente din următoarele exemplificări analitice, teoretice şi schematice, ale temei iconografice *Schimbarea la față*.

La începutul sec. al XV-lea(1405-1410) Andrei Rubliov este al treilea maestru, alături de Teofan Grecul şi starețul Prohor din Gorodeț, care pictează şi împodobeşte cu icoane biserica Bunavestire din Kremlin. Pentru icoana *Schimbării la față,* atribuită lui, o analiză vizuală orientativă, inserată aici, intenționează să sesizeze mai întâi armătura constructivă a imaginii. Aceasta ne arată că pictura creativ-interiorizată a lui Rubliov, mai subtilă şi calmă decât aceea, mai dinamică, a lui Teofan, conține o profundă rigurozitate compozițională. Ea este perceptibilă din echilibratele registre, curbe şi unghiularități, plasări simetrice şi ritmice, cantități(suprafețe) şi calități(nuanțări) cromatice, raporturi valorice(deschis-închis-valoare medie) şi detalii grafice, care susțin însăşi tipologia esențializat-figurativă a oricărui subiect iconografic redat de Rubliov. În acest sens schemei compoziționale a icoanei Schimbării la față i-am alăturat pe cele ale icoanelor Maicii Domnului Rugătoare şi Sfântului Grigore, pictate de Rubliov pentru biserica Uspenski din Vladimir. Motivul cercului sau al rotunjirilor, caracteristică specifică picturilor sale, este mai pregnant sesizabil în cadrul icoanei Schimbarea la față(**A**) şi discret-rezonant, dinspre chipuri şi aure către alte zone, în cazul celorlalte două icoane(**B şi C**), structurate pe schema compozițională geometrică a trei pătrate şi cercului median (**fig.A, B, C**).



A. **B.** **C**.[156]

Fig A, B, C şi variante de scheme compoziționale

Variate scheme compoziționale ale scenei iconografice Schimbarea la față

Fig.1. Din schemele compoziționale pe care le-am realizat pentru una din cele mai

vechi reprezentări păstrate ale *Schimbării la față*, o icoană bizantină lucrată în mozaic şi

[156] A, B şi C – reproduceri din M.V.Alpatov, *Rubliov,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, pp.33,56

datând din sec. al XII-lea (**fig.1**) putem observa următoarele: (**fig.1a, 1b**); proporțiile cadrului sunt de 2/3, iar trupurile Mântuitorului Hristos transfigurat şi ale celor doi profeți se înscriu perfect în cercul al cărui centru se află la întâlnirea celor patru pătrate superioare; în cele două pătrate inferioare se situează cei trei apostoli într-un semicerc, pe direcția curburii inferioare a celui de al doilea cerc ce se intersectează la distanța unei raze cu cercul identic ca mărime plasat superior. Astfel, fiecare din cele două cercuri care structurează compoziția îşi are centrul pe circumferința celuilalt cerc, esențializarea geometrică ducându-ne cu gândul la o mişcare ascendentă şi descendentă prin suprapunerea de registre (**fig.1b, 1d**). În cazul icoanei *Schimbarea la față* acestea exprimă dualitatea planurilor incluse, cel astral în cercul superior (**1**) şi cel terestru în cercul inferior (**2**) – (**fig.1b sau 1c**).

Fig. 1.

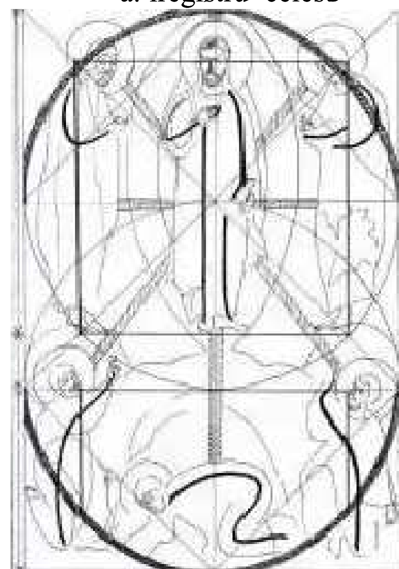


Schema compozițională a fig.1 :

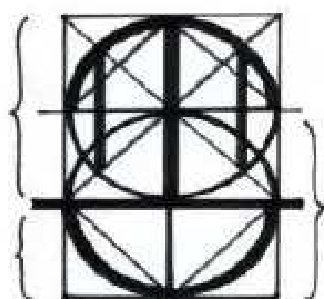
a. registru celest

a

b

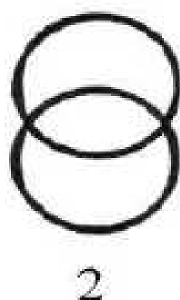


b. registru terestru



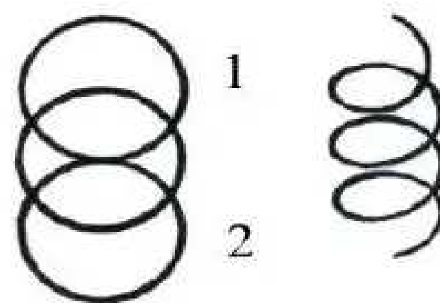
1a

1



2

1b



1

2

1c



1d

Fig. 1,1a,1b,1c. Schema compozițională

În schema compozițională a **fig. 1**, direcțiile celor 4 raze oblice, suprapuse pe mandorla Luminii Taborice, raze ce-L secondează pe Iisus Hristos, crează patru triunghiuri isoscele, două câte două decalate şi diferite fățã de alte 4 triunghiuri iluzorii, dar egale, care formează un pătrat cu axele verticale ale corpurilor lui Moise si Ilie. Ele se întâlnesc de altfel prin ale lor vârfuri în centrul cercului superior, aflat spre mijlocul figurii în picioare a Mântuitorului. Înălțimea triunghiului superior, plasat cu vârful în jos, este tocmai înălțimea bustului Mântuitorului Iisus; triunghiul inferior, în corespondențã simetricã, îşi aflã extremitățile bazei în chipurile a doi apostoli; aceştia, îngenunchiați, ridicã câte o mână spre a-şi acoperi privirea la apariția luminii puternice ce-L cuprinde pe Iisus Hristos. Al treilea apostol, prăbuşit, cu fața ascunsă, este într-o poziție de cumpănă dar şi de echilibru față de confrații săi; direcția semicercului inferior, ce-i reuneşte pe cei trei apostoli, are simetricul în semicercul superior al celuilalt cerc, traseu curb pe a cărui direcție sunt plasate chipurile Mântuitorului şi ale celor doi profeți. Bazele celor douã triunghiuri laterale, ce se întâlnesc prin vârfuri la mijlocul corpului Mântuitorului, sunt tocmai axele de plasare ale corpurilor profeților Moise şi Ilie. Ei se află în picioare, de o parte şi de alta a luminii ce-L cuprinde pe Iisus Hristos, luminã exprimată plastic printr-o formă apropiată de elipsă sau de imaginea conturului unui ochi plasat în direcție verticală. Chiar dacă nu a fost neapărat deliberată, geometria inclusă a reprezentărilor iconografice, mai evident ori mai subtil sesizabilă, demonstreazã încă o datã legătura profundă, indisolubilă chiar, între exprimări aparent diferite, precum ar fi cele artistice față de cele structural-constructive, ştiințifice. Schema prezentată poate da şi iluzia unei mişcări sacadate şi în spirală, cu modificări de distanțe, mai mult sau mai puþin evidente, (**fig.1c, 1d**), ea apărând şi la alte reprezentări ale icoanei *Schimbarea la față*.

Referitor acum la elementele artistice ale icoanelor şi la modalitățile de reprezentare plastică ale lor, apar nuanțări grafic-constructive, cromatice şi valorice, împreunã cu ducturi ale contururilor mai moi ori mai ferme. Întâlnim de asemenea tente opace dar şi transparente, mandorle luminoase ori întunecate, simbolizând deopotrivă efectul orbitor ori copleşitor al luminii. Fețele şi membrele, tratate anatomic mai atent ori mai liber, chiar naiv uneori, drapajele mulate pe formã ori compuse direcționat pe suprafață, formele de relief, ca şi vegetația, figurate naturalist ori mai stilizat, constituie

şi ele aspecte care diferenţiază dar şi reunesc ansambluri de reprezentări plastice ale

icoanei *Schimbarea la faţă* pe durata exprimărilor iconografice, din timpuri străvechi până în zilele noastre.

Fig. 2. În spaţiul românesc întâlnim din prima jumătate a secolului al XVI-lea o icoană a *Schimbării la faţă*, la Mănăstirea Agapia-Neamţ; realizată în epoca lui Petru Rareş, în tempera pe lemn, ea are dimensiuni apreciabile, de 91x 71 cm (**fig.2**).[157]



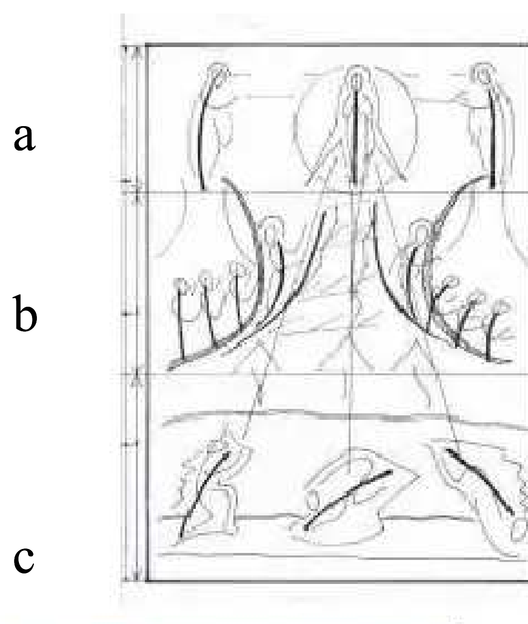


Fig. 2.

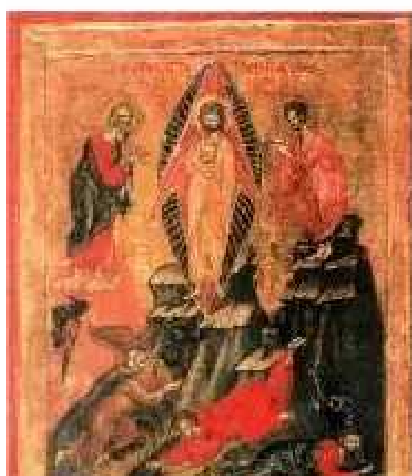
Schema compoziţională:
a) registru celest: 1/4
b) registru combinat: 1/4 + 1/8
c) registru terestru: 1/4 + 1/8

Considerată ca fiind de o calitate artisticã deosebitã, cãci aminteşte prin minuţiozitatea şi fineţea realizării, de pictura miniaturiştilor, icoana este “o amplã reprezentare a istoriei evangheliei lui Matei”, subiectul principal fiind legat de episoade conexe conform concepţiilor specifice secolului al XVI-lea. Astfel, pe fondul de aur se detaşează în mijloc un munte, tratat auster cromatic, înalt şi abrupt; Acest pisc, al Mântuitorului, este flancat de douã alte vârfuri luminate, pe care se aflã prooroci. Deci, pe muntele stâncos din mijloc, tãiat în trepte, dominã Mântuitorul, ”înveşmântat în alb, cuprins de nimbul circular al întreitei lumini”; reprezentatã prin cele trei cercuri înscrise, deschizându-se treptat, cromatic şi valoric, spre exterior, lumina este în contrast complementar, de verde-roşu cu cele trei triunghiuri pe raze care demonstrează cã “lumina Taborului emanã de la Sfânta Treime”. Roşul puternic al razelor îl mai regãsim plasat simetric la apostolii din marginea grupurilor ce urcã şi coboarã , ca şi în veşmântul apostolului din mijloc, de la baza icoanei. Registrul superior, al persoanelor celeste este doar de ¼ din înãltimea

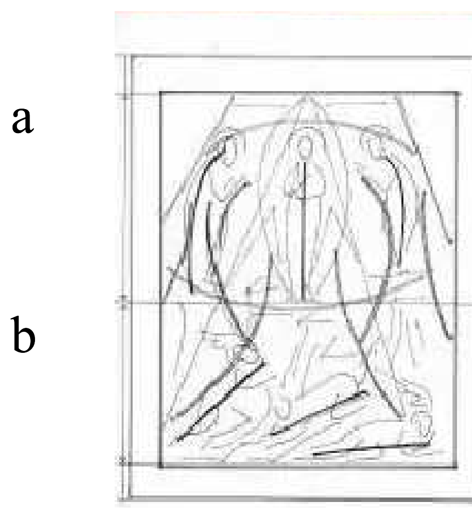
[157] Corina, Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, pl.8

întregii icoane; Moise şi Ilie, pe cele douã creste, încadreazã de la o distanţã evidentã, consideratã în sens orizontal, imaginea Mântuitorului, Care ţine un rotulus în mâna stângã ridicatã, mâna sa dreaptã fiind în poziţie de binecuvântare. Spaţiul rãmas pânã la baza icoanei poate fi împãrţit în douã zone; cea din mijloc cuprinde urcarea şi coborârea muntelui de cãtre Iisus cu apostolii. La urcare Iisus Hristos ţine un rotulus închis în mâna dreaptã, stânga fiind ridicatã şi indicând imaginea sa de pe Muntele Tabor. Mântuitorul le vorbeşte apostolilor Petru, Iacov şi Ioan, care-L urmeazã. În partea din dreapta, la coborâre, le explicã şi îi binecuvânteazã. Ultima zonã, în partea de jos a icoanei, îi prezintã pe Petru semiridicat, iar pe Iacov şi Ioan prãvãliþi la pãmânt. La întâlnirea celor douã ultime registre aflãm trei arbori conici, plasaţi în spatele unei orizontale ondulate, întretãiatã de trei raze aurii ale Luminii Taborice. O altã linie de nivel, o orizontalã mai uşor ondulatã,aflãm chiar spre baza icoanei,ca element de legãturã între formele contorsionate ale apostolilor cãzuţi. Efectele grafice ale vegetaţiei ca şi razele aurii de pe cercurile concentrice, înviorează fondurile închise pe care acestea sunt plasate. Drapajele sunt modelate cu linii albe şi roşii, uneori şi ton în ton; compoziţia are în general un aspect monumental, aerisit, cu o iluzie de profunzime perspectivicã, datoratã celor douã orizontale ondulate, ce creazã impresia de niveluri diferite, dar şi uşoarei micşorãri a imaginii Mântuitorului în zona centralã şi superioarã a icoanei. Printr-un contrast cromatic-valoric şi de suprafaţã, Iisus Hristos dominã întreaga imagine a icoanei, deschizându-Se radial, prin nimb, cãtre tot ce se aflã în jurul Sãu.

Fig. 3.



Schema compoziţionalã:



a) registru celest
b) registru terestru

Fig. 3. Tot printre icoanele vechi româneşti se află o icoanã a *Schimbãrii la faţă* din secolul al XVII-lea, piesã ce provine din Ţara Românească, ea fiind realizată în tempera pe un blat de lemn de 43 x 35,3 cm (**fig.3**)[158]. Schema compoziţională micşorează distanţa dintre registrul superior, (unde sunt figuraţi uşor naiv atât Mântuitorul cât şi profeţii Moise şi Ilie, fiecare pe câte un vârf de munte), şi registrul inferior, unde sunt prãbuşiţi apostolii. În partea superioarã, pe fondul de aur, se detaşează Iisus drapat în alb, înconjurat de o mandorlã verde, din care se desprind trei raze roşii; suprafaţa pe care apare Mântuitorul încadrat de Moise şi Sfântul Ilie este mai mult de o doime din întreaga suprafaţă a icoanei. Se produce astfel o rãsturnare perspectivicã, corpurile apostolilor fiind mult mai mici în prim planul terestru decât cele ale Persoanelor celeste. De remarcat sunt feţele descoperite ale lui Petru, Iacov şi Ioan, doi dintre ei ferindu-şi-le prin câte o mânã faţã de lumina orbitoare a Lui Iisus. Poziţiile destul de destinse ale corpurilor, pe direcţii de la stânga la dreapta, de la oblic la vertical spre orizontal, dau impresia mai degrabã de acceptare a Luminii, dupã şocul contactului, decât de ferire faţă de strãlucirea Sa. Mai e de remarcat compoziţia de triunghiuri sau unghiuri care înscriu figurile, reprezentate în relaţie cu formele de relief şi cu razele Luminii Taborice, ca şi raportul complementarelor roşu-verde, circulând de la veşminte cãtre piscurile munţilor şi vegetaţie, în nuanţe ce apar uneori mai intense din punct de vedere cromatic şi valoric, alteori ele fiind mai estompate. Centrul de interes al Mântuitorului este susţinut şi de raportul linie dreaptã-linie vibratã, preluat de la stânci şi drapaje în traseul razelor alternative care transpun pe mandorlã lumina din fond. Dar s-ar putea considera cã de fapt invers se produce această legăturã, traseele luminoase de pe mandorlã polarizând lumina în întreaga icoanã-fond, etc. Compoziţia se finalizeazã superior tronconic, prin înscrisurile roşii, plasate simetric sau grupat, de o parte şi alta a axului central, pe care e plasat atât Iisus Hristos cât şi apostolul Iacov în poziţie semiîngenuncheatã, cu mâinile întinse; ele sunt aşa, atât spre sprijin cât şi ca stare de acceptare a Luminii ce se pogoarã şi se infiltreazã în Fiinţã, eventual şi prin reflexele liniare, oblice, prezente în figurarea stâncilor. Compoziţia apare în ansamblu structuratã hiperbolic; persoanele sfinte de pe cele trei vârfuri de munte concentrează triplu atenţia spre un spaţiu oval, ca o elipsă, şi

apoi o redistribuie divergent spre baza icoanei, unde compunerea drapajelor şi pozițiilor

[158] *Ibidem,* pl. 44

apostolilor căzuți crează o aglomerare de sensuri curbe, liniare şi în zig-zag, în raport cu direcțiile oblice ale platourilor stâncoase. „ În realitate, iconarul pornea de la o structură geometrică de bază potrivită subiectului ales, pe care apoi o dezvolta apelând la experiența şi intuiția proprie. Ceea ce trebuie precizat este faptul că de-a lungul timpului aceste structuri geometrice au fost obținute prin mai multe metode...Aceste procedee care se transmiteau de la iconar la iconar, din generație în generație, erau, dela caz la caz, fie aplicate conştient, fie doar copiate- neglijjându-se, în cea de-a doua situație, fidelitatea față de formula inițială – fapt pentru care modul de aplicare a acestor metode a avut de suferit cu timpul unele deformări.

Geometria în opera de artă joacă mai multe roluri. Forma geometrică este *element ordonato*r(structurant), ce organizează întreg materialul, dându-i coerență interioară. Forma geometrică poate fi întâlnită ca *semn*(abstract) autonom, pentru ca, învestit cu sens, acesta să devină *simbol*... În actul creației, geometria, expresie a cerebralității, trebuie să primească căldura inefabilă a sentimentelor. Opera de artă trebuie să cuprindă rațiune şi sentiment, inteligență şi sensibilitate."[159]



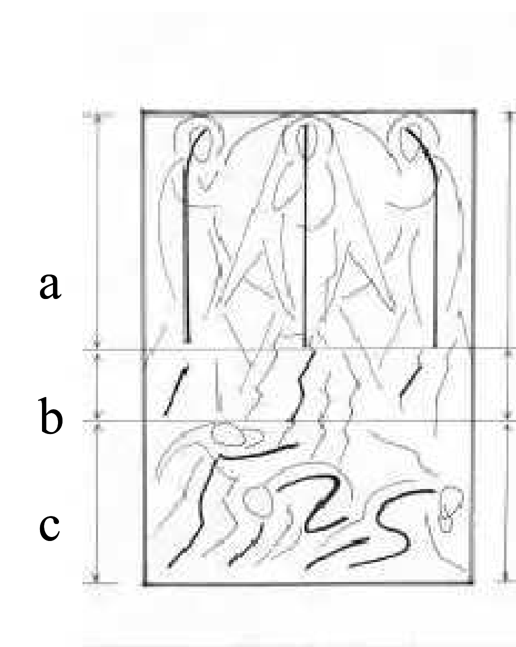


Fig. 4. Schema compozițională: a) registru celest (mare)

b) registru intermediar (mic)

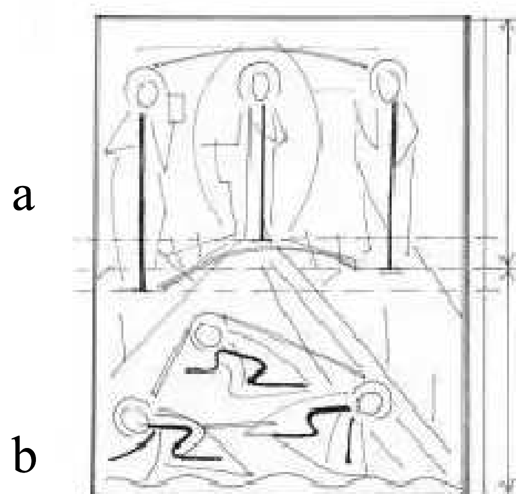
c)registru terestru (mijlociu)

159 Ieromonah Mihail Gheaţău, *Teofania-Scurtă incursiune biblică şi artistică în istoria icoanei ”Botezul Domnului”*, Ed. Doxologia, Iaşi, 2010., p.139, *apud* Marin Gherasim, *A patra dimensiune*, Ed. Paralela 45, Bucureşti, 2003,p.186-187, 232

Fig.4. O altă imagine a *Schimbării la faţă*, provine dintr-o catapeteasmă a bisericii mănăstirii Cotroceni, icoana fiind pictată pe la 1680 (**fig.4**)[160], perioadă în care încep să se resimtă influenţe descriptive, baroce. Cu o grijă mai mare pentru detalii, în general, şi cu o construcţie a aspectelor anatomice spre profesionism, imaginea icoanei prezintă cele două registre ale suprafeţei drept egale ca pondere, deşi zona ocupată de corpurile apostolilor apare la baza muntelui cu o extindere de aproape o treime din înălţimea icoanei. Între ea şi partea superioară este plasată însă zona tampon, de trecere, a reliefului muntos, cu vegetaţie evidentă, spaţiu care susţine prin îngustimea sa, ca zonă minoră, relaţia major-mediu dintre suprafaţa cu personaje celeste, şi cea cu personaje terestre. Diferit, în partea de sus a icoanei, Lumina Taborică este exprimată prin cele trei cercuri concentrice, de la închis la deschis, ultimul cuprinzându-i şi pe profeţi. Raza cu trei braţe este orientatã la fel, cu deschidere cãtre apostolii uimiţi, contorsionarea corpurilor acestora destinzându-se de la liniile curbe la zig-zagurile profilurilor stâncilor şi spre hieratismul vertical al poziţiilor Mântuitorului şi profeţilor. Se mai poate observa paralelismul dar nu similitudinea între cercul Luminii Taborice, în partea de sus a icoanei, şi curba oarecare de mai micã anvergurã a spatelui apostolului Iacov, aflat în subsolul imaginii, poziţie secondatã de aceea a apostolului plasat la baza icoanei.



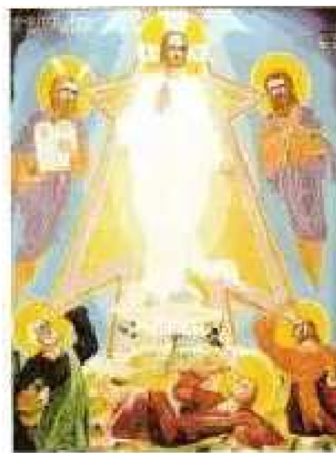
Fig. 5.



Schema compoziţională:
a) registru celest: 1/2
b) registru terestru: 1/2

[160] Michel, Quenot, *Icoana – fereastrã spre absolut*, Editura Enciclopedicã, Bucureşti,1993, fig.59

Fig.5. De la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, în zona Alba Iulia, aflăm într-o colecție particularã o icoanã pe sticlă ce stilizează cu o evidentă candoare canonul reprezentării Schimbării la faţă. Roşul stins al mandorlei Mântuitorului, striat de razele ondulate, deschise, este preluat în veşmintele apostolilor. Ei apar cu aure, mai degrabã închinându-se decât mirați sau uimiți. Stilizarea chipurilor şi a corpurilor imprimã un aer bonom întregii imagini, separată şi ea în douã registre; cel de jos oferă un contrast puternic, valoric şi cromatic, între albul munților mãrginiți de oblice albastre şi sinuozitatea reprezentării drapajelor prin linii închise. Iisus binecuvântează cu stânga, iar cu dreapta indică spre Moise, figurat datoritã copierii, invers decât îi apare de obicei locul, probabil şi datoritã tehnicii de transpunere a izvodului pe sticlă. Reprezentarea plastică este esențializată, uşor fovă, dacă e să ne raportăm la curentele laice ce vor face vogă mult mai târziu, în sec. al XX-lea. Din acest unghi de vedere, primitivismul figurării transcende limitele canonului către un timp modern, al concentrării mesajului prin cât mai expresive şi economice modalități de exprimare plastică. În cadrul respectării principiilor canonice de reprezentare a temelor religioase, inovarea artistică apare mai ales atunci când icoanele sunt lucrate cu har, dăruire şi pioşenie şi de către artişti laici, care, deşi nu au o formație teologică, prin respect față de tradiție duc şi ei mai departe imaginile credinței ortodoxe, precum artiştii monahi sau pictorii biericeşti.


Fig.6

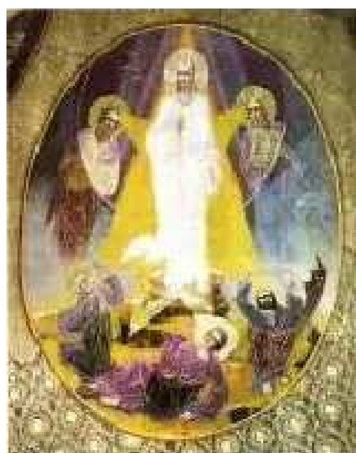

Fig.7[161]

Fig. 6 şi 7 -Ieromonah Arsenie Boca[162](1910-1989)- *Schimbarea la faţă*, icoană din iconostas(fig.6) şi scenă din pictura murală în tempera(fig.7), realizate cu o vădită

[161] Din P.S.Dr. Daniil Stoenescu, *Părintele Arsenie Boca – Biserica de la Drăgănescu*, Charisma Advertising, Deva, 2005, pp. 77, 96

[162] Din propriile sale referiri aflăm despre Pr.Arsenie Boca (1910-1989), că preferase în timpul liceului „ matematicile, fizica, religia, desenul şi muzica”. A studiat apoi la Academia Teologică din Sibiu(1929-1933) şi cinci ani la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti. Aici i-a avut ca profesori principali pe Francisc Şirato, Costin Popescu(lângă care, în anul de practică, a pictat la o biserică din Bixadul Oltului), şi

implicare creativă personală(coexistența perspectivei conice, ierarhice şi inverse, mixaje stilistice şi inedite propuneri compoziționale, ancorate în tradiția canonică ortodoxă, etc.). Toate asemenea şi alte propuneri vizuale s-au integrat în realizarea iconografiei bisericii satului Drăgănescu, în decursul celor 15 ani de pictare a lăcaşului de cult (până în 1983).


Fig.8


Fig.8a

Fig.8. Tabloul (religios) *Schimbarea la Față*, pictat de Rafael în 1519, se află la Roma, în Pinacoteca Vaticanului, şi este impresionant nu numai ca dimensiune(4,10x 2,79m) ci mai ales datorită unei compoziții deosebit de armonios concepute. Imaginea ei în oglindă(**fig.8a**), sau reflexia picturii originale, este tot atât de elocventă şi echilibrată ca şi lucrarea reală, structurată pe două registre aparent distincte. Zona ei de jos, mai amplă, a lumii terestre de la baza muntelui (Tabor), sugerează prin poziționarea personajelor o traiectorie ovală sau un traseu aproape circular (dacă ar fi să privim de sus), sens pe care oamenii sunt figurați gesticulând, în grupuri pline de dinamism.Parcă li se aud şi vocile în schimburile de replici. Culorile complementare, luminoase şi contrastând cu fundalul tectonic, închis, amplifică senzația de dispută sonoră, aflată la baza scenei *Schimbării la Față*. Aceasta se petrece în partea superioară a tabloului, preponderent luminată şi desprinsă de contingent, pe structura unui virtual triunghi, care reuneşte pe direcțiile laturilor sale pe cele două personaje celeste(Moise şi Sf. Ilie) şi pe potopiții apostoli (Petru, Iacob şi Ioan) aflați pe platoul muntos. La mijloc, pe sensul median , Iisus

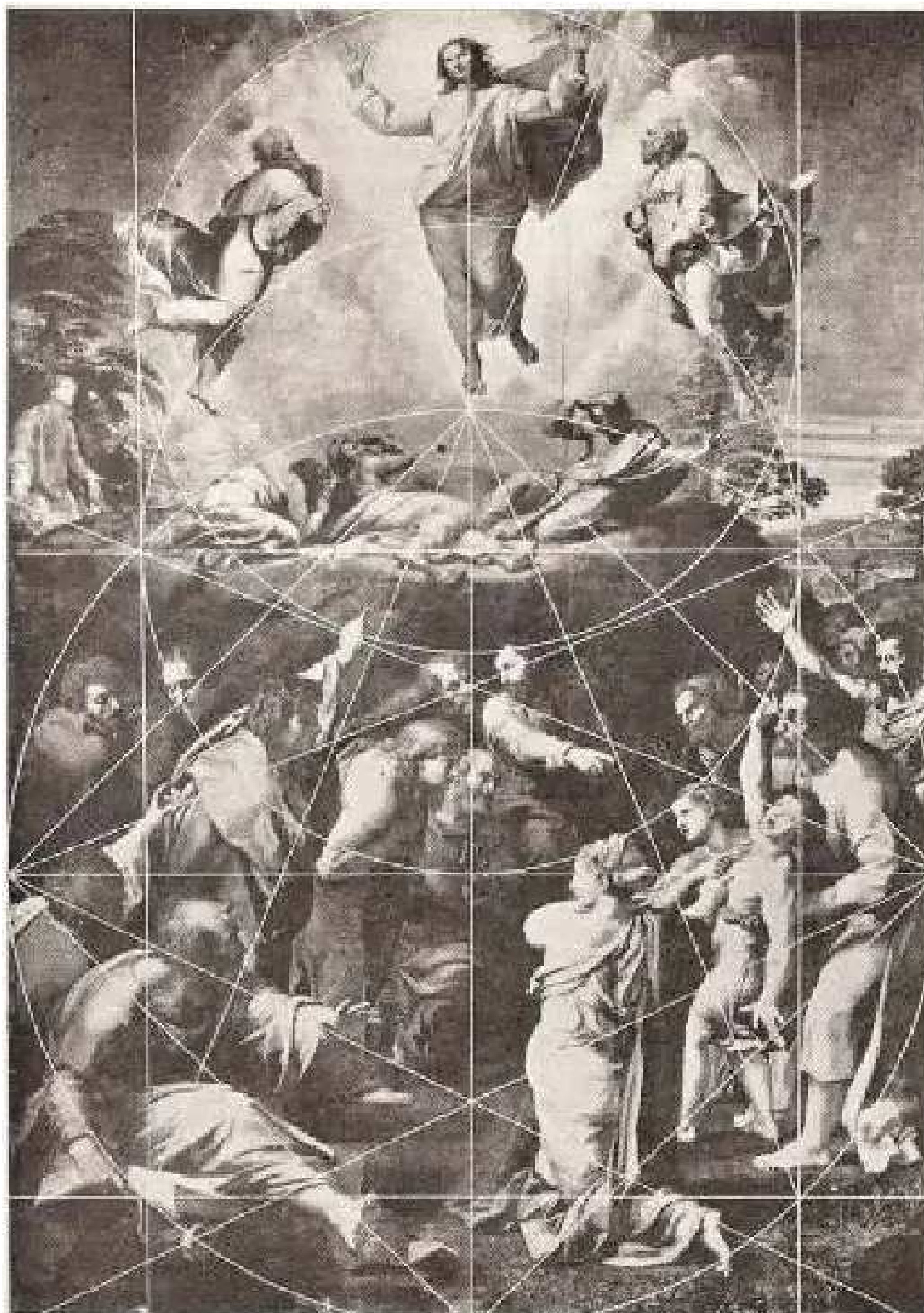
---

pe Fr.Reiner de la Facultatea de medicină.Este trimis apoi la Sf.Munte de către Mitropolitul Nicolae Bălan, spre a deprinde călugăria de acolo, iar la 8 iunie 1938 revine în țară. Până după Paştile anului 1939, când

devine călugărul Arsenie”în Vinerea Izvorului Tămăduirii, mai învață la”Chisinău cu niste meşteri ruşi

[illegible] „[illegible]”, şi alte lucrări trebuitoare unui atelier de pictură”. [illegible] este primul şi singurul călugăr la Sâmbăta de Sus, în ţinutul Făgăraşului, de unde începe să se facă tot mai simţită vocaţia sa religioasă, pentru care este căutat şi apreciat în continuare de către tot mai numeroşi credincioşi, dar şi ostracizat prin muncă silnică şi detenţie de noua putere politică comunistă.(apud *op.cit.)*

Christos apare în slavă, cu mâinile ridicate, poziţia lor prefigurând parcă Răstignirea ce ar urma dar şi Binecuvântarea adresată întregii firi. Ar mai trebui să remarcăm că pe verticala lucrării *secţiunea de aur* se află în zona apostolilor uimiţi.Cu a sa rigurozitate matematică Charles Bouleau[163] propune pentru compoziţia lucrării o decodificare geometrică bazată pe simetrie, pe succesiune de cercuri şi pe pătrate suprapuse octogonal.



RAFAEL: Schimbarea la faţă. *Compoziţie pe cercuri. Într-un cerc mare, tangent în partea de jos la laturile tabloului, sînt înscrise două pătrate formînd un octogon, ale cărui diagonale repartizează personajele din partea inferioară. Deasupra se găsesc două cercuri mai mici, al căror diametru este egal cu latura acestor pătrate înscrise; micul cerc de sus este tangent la latura superioară a tabloului, iar al doilea este centrat pe latura superioară a pătratului «orizontal». Fiecare personaj, în ciuda mişcărilor dezinvolte, se plasează cu o rigoare perfectă în această geometrie. (Roma, Vatican, foto Anderson).*